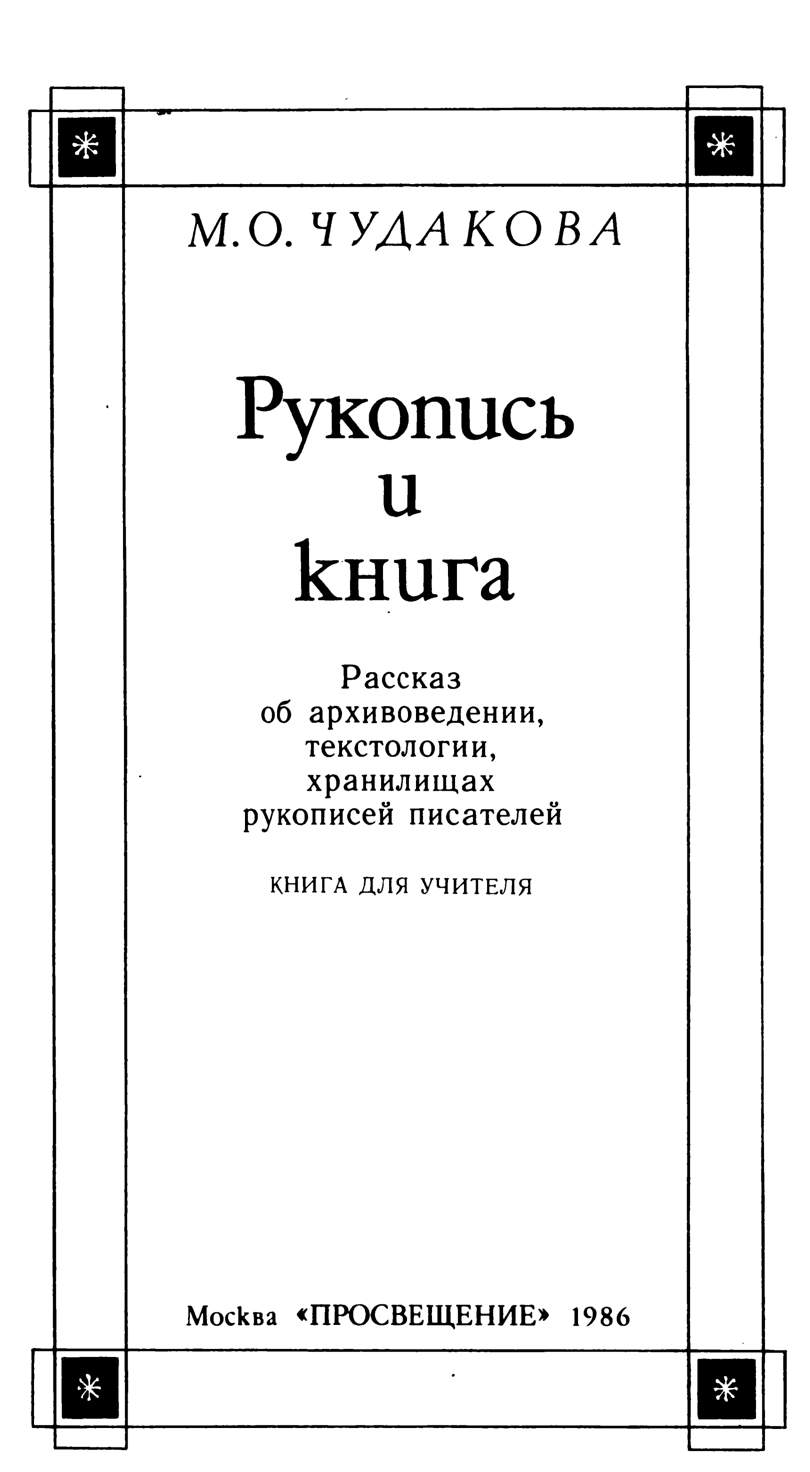
М.О. ЧУДАКОВА

# Рукопись и книга



М. О. ЧУДАКОВА

# Рукопись и книга

Рассказ
об архивоведении,
текстологии,
хранилищах
рукописей писателей

КНИГА ДЛЯ УЧИТЕЛЯ

Москва «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1986

ББК 83
Ч-84

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор *А. А. Западов;*
учитель литературы школы № 67 Москвы *Л. И. Соболев*

**Чудакова М. О.**
Ч-84 Рукопись и книга: Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей: Кн. для учителя.— М.: Просвещение, 1986.—176 с.: ил.

В книге рассказывается о том, что такое архив писателя, как он складывается, какую роль играет при издании полных собраний сочинений. Читатель знакомится с работой писателя над рукописями, с тем, как изменяется замысел автора, с разными редакциями одного произведения. Книга дает представление о том, как взаимодействуют в культуре печатные и рукописные тексты, как происходит собирание и освоение литературного наследия, какова роль в этом деле архивиста, текстолога, издателя, историка литературы.

**Ч $\frac{4306010000-808}{103(03)-86}$ КБ —12—37—1986**

**ББК 83**

Учителям московской школы № 367
послевоенного десятилетия
посвящаю с благодарной памятью

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Всем хорошо известно, что такое **книга.** Вид ее привычен, каждый день мы держим какую-нибудь книгу в руках. А что такое **рукопись?** Книги покупают, берут в библиотеке или приходят, чтобы прочитать их, в читальный зал. Кто и где читает рукописи? Идет ли речь о чем-то очень древнем или о том, что возникает и живет и сегодня?

Представление о художественной литературе все мы получаем из книг. В раннем детстве мы **слушаем** стихи и сказки, а выучившись читать, сами открываем книгу, где они напечатаны. И дальше каждое новое произведение приходит к нам, как правило, в уже напечатанном виде — на страницах газеты или журнала, но чаще всего — в книжном переплете. Читая сегодня произведение художественной словесности, мы держим в руках один из экземпляров печатного издания, вышедшего нередко огромным тиражом, т. е. десятками и сотнями тысяч одинаковых экземпляров. И всегда будет возникать в памяти именно та самая книга, раскрыв которую, мы впервые прочли «Капитанскую дочку» или «Вечера на хуторе близ Диканьки». Литература, в сущности, сливается в нашем сегодняшнем сознании с видом печатной страницы.

До изобретения Гутенберга[1] с литературным произведением знакомились иначе. Оно становилось известным читателю в рукописном виде. Это не значит, что оно шло к читателю прямо из-под пера автора. Как правило, произведение переписывалось рукой копииста, писца, по заказу самого автора или тех, кто хотел иметь список (рукописную копию) этого сочинения.

Возникло книгопечатание — и отпечатанная типографским способом книга стала быстро вытеснять книгу рукописную: экземпляры печатной книги изготавливались гораздо быстрее, чем писавшиеся рукою. И все же рукописная книга не исчезла. Она существовала одновременно с напечатанной, хотя и не могла конкурировать с ней в тиражах и масштабах распространения. Но история рукописной книги, дошедшей до наших дней,— история особая. Мы будем рассказывать не о ней.

---

[1] Гутенберг И.— изобретатель (в 1440 г.) европейского способа книгопечатания с наборной формы, положившего начало тиражному производству книг.

В нашей книге речь пойдет о **рукописях**[1] **писателей,** т. е. о тех страницах, которые возникают из-под собственного пера сочинителя в процессе работы над своим сочинением. И сегодня, как и ряд столетий назад, при начале книгопечатания, рукописная форма литературного произведения непременно предшествует печатной: прежде чем стать **книгой,** литературное произведение должно быть **написано,** т. е. закреплено на бумаге в письменном виде. Но рукописное сегодня — это уже не обязательно начертанное рукою. В сегодняшнем словоупотреблении мы называем рукописью и автограф[2], и текст, напечатанный автором (или под его диктовку) на пишущей машинке (как правило, в нескольких экземплярах) и обычно его же рукой исправленный[3].

Одно из важнейших отличий рукописного текста от печатного — гораздо большая его хрупкость. Рукопись беззащитна перед внешними обстоятельствами. Произведению, напечатанному достаточно большим тиражом, с того момента, как тираж этот разошелся среди читателей хотя бы частично, в значительной мере обеспечено спасение от полного исчезновения. И даже совсем маленький тираж, как показывает история книгопечатания, становится определенной гарантией того, что хотя бы несколько экземпляров книги уцелеют. Произведение же, перепечатанное на машинке в четырех-пяти экземплярах, пока оно не опубликовано, внушает опасения за свою судьбу. И тем более произведение, существующее в виде единственного автографа, подвержено самым разным превратностям, в том числе и природным. Гибель рукописи означает в этом случае и гибель произведения. Примеров этого немало. Когда же автора уже нет в живых — ответственность других людей за судьбу рукописи возрастает безгранично. Истории отечественной литературы известны примеры сохранения единственной рукописи произведения, что требовало от владельца-хранителя немалых стараний. Так, последняя авторская редакция романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в течение четверти века существовала в виде уникального машинописного экземпляра с рукописными поправками и вставками. Автор сначала делал их собственноручно, а потом, во время смертельной болезни, диктовал жене. И если бы вдове писателя Елене Сергеевне Булгаковой не удалось сохранить эти рукописи в годы войны и позже, то подлинный,

---

[1] Рукопись — в настоящее время в архивной практике — автографы и авторские машинописи.

[2] Автограф — текст, собственноручно написанный автором, т. е. тем, кем он создан. Чужой текст, записанный (переписанный) чьей-либо рукой, называется **списком** или копией.

[3] «Автоперепечатка (все равно — рукописи или машинописи) редко бывает только механическим копированием, чаще автор вносит при этом в текст те или иные поправки. При этом случается, что предшествующая редакция отбрасывается или даже уничтожается и данная машинопись выступает в функции первичного автографа. Машинописный текст большей частью несет на себе следы правки или имеет хотя бы подпись или другие приметы авторизации. Без этого машинопись не может приравниваться к автографу» (Рейсер С. А. Русская палеография нового времени. (Неография). М., 1982, с. 43—44).

т. е. отразивший последние творческие усилия умирающего писателя, текст[1] романа был бы утрачен безвозвратно.

Еще в начале XX в. представление о **рукописи** связывалось преимущественно с представлением о **произведении.**

Слова Книгопродавца, обращенные к Поэту: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать», и ответ Поэта: «Вот вам моя рукопись. Условимся» (А. С. Пушкин. «Разговор книгопродавца с поэтом») показывают, что слова «продать рукопись» означают в этом разговоре «продать текст» — для его издания.

Заметим, что в XIX в. рукопись, предназначенная для издателя-книгопродавца, обычно была не собственноручной авторской (автографом), а копией, изготовленной писарем (он исполнял работу нынешней машинистки). Что же касается автографа, остававшегося в столе поэта, то он, после того как произведение было напечатано, по-видимому, в те времена утрачивал свою ценность, т. е. эта ценность не осознавалась. Ценны были в глазах общества и передавались из рук в руки списки (т. е. любой рукой изготовленные) произведений ненапечатанных. Ценность имел **текст произведения** — в книжном или журнальном переплете, в списке ли, на листке ли дружеского письма. И все-таки в пушкинское время уже существовало — хотя еще не стало культурной нормой — представление о ценности **автографа,** не от текста, в нем заключенного, зависимой, а от культурной значимости имени автора. Но ценность эта отнесена была обычно к прошлому, возникала лишь на определенной временной дистанции. «Всякая строка великого писателя становится драгоценной для потомства,— писал Пушкин.— Мы с любопытством рассматриваем автографы, хотя бы они были не что иное, как отрывок из расходной тетради или записки к портному об отсрочке платежей. Нас невольно поражает мысль, что рука, начертавшая эти смиренные цифры, эти незначащие слова, тем же самым почерком и, может быть, тем же самым пером написала и великие творения, предмет наших изучений и восторгов»[2]. Это «рассматривание» говорит о **музейной** ценности автографа. Он понимается как вещь особого рода — знак и свидетельство творчества и жизни поэта. Речь идет уже не о **содержании** текста, заключенного в рукописи, а о его **собственноручности.** Рукопись оказалась, как видим, и текстом, и вещью,— частью и литературного дела поэта, и его биографии. (В этой двойственности — отличие значения рукописи **поэта** от чисто музейного, реликвийного значения автографа исторического деятеля — военачальника, правителя — того, чья деятельность совершается не в словесной сфере.)

Немаловажны и слова Пушкина — «для потомства». Иными словами, нужно **время,** чтобы «строка великого писателя» стала драгоценной. Так, пройдя некий путь в потоке времени, рукопись приобретает вторую жизнь — иную, чем в тот момент, когда выходила она из-под пера поэта, когда посылалась им наборщику.

---

[1] Текст — словесное выражение замысла (или части замысла) его создателя, зафиксированное письменно или сохраняющееся в памяти.

[2] Пушкин А. С. Собр. соч., в 10-ти т. М., 1978, т. 6, с. 128.

Эта вторая жизнь нередко помогает нам многое узнать и о первой — о том, как создавалось произведение, заключенное в рукописи. Но узнать это можно не при беглом взгляде на рукопись, а лишь при внимательном ее изучении. В этом и есть одно из главных отличий сегодняшнего бытия книги и рукописи. Книгу — читают, а рукопись — рассматривают («с любопытством рассматриваем...») или изучают. Она редко служит теперь для первого ознакомления с произведением, цели обращения к ней — иные.

Но какие же? И зачем все-таки нужна рукопись, если в ней заключено произведение, которое мы можем прочитать в виде книги? Зачем нужно сохранять рукописи всем давно хорошо известных, многократно изданных произведений?

Прежде всего для проверки текстов при переизданиях. Ошибки при печатных воспроизведениях текста неизбежны. И при подготовке так называемых научных или академических изданий Л. Толстого, А. Чехова, Н. Некрасова и других неминуемо обращение к рукописям, т. е. к первоисточникам текста произведения. Специальность текстолога — особая, увлекательная специальность, требующая от человека и вкуса к разысканиям, близким к работе следователя-криминалиста, и высокой филологической культуры. К этой специальности мы еще вернемся на страницах этой книги, пока же отметим лишь, что умение читать рукописный текст, необходимое текстологу, требует не только многолетнего опыта, но и особых способностей. Ответственность его велика. Неверно прочтенное в рукописи слово будет кочевать по печатным текстам, повторяться в цитатах, множить неверные толкования, пока внимательный глаз не прочтет это слово заново. Приведем недавний пример: готовя к переизданию дневник издателя А. Суворина, где зафиксировано множество разговоров его с А. Чеховым, литературовед Н. Роскина обнаружила, что в печатном тексте запись одного из чеховских высказываний выглядит так: «Я не могу утешиться тем, что сольюсь с **вздохами** и **муками** в мировой жизни, которая имеет цель», а в рукописи она прочла совсем иное: «...с козявками и мухами». Вот зачем нужны рукописи уже напечатанных текстов!

Но рукописи обычно заключают в себе не только текст «окончательный» — тот, который попал в печать. Особенности рукою писанного текста таковы, что в нем запечатлеваются и следы творческого процесса — того, что называется авторской работой над текстом. Мы видим, какое слово автор зачеркнул, какие части текста поменял местами,— мы узнаем о нем многое, чего нельзя узнать из его произведений. Именно рукописи дают нам возможность в какой-то мере приблизиться и к наблюдению промежуточных форм воплощения художественной мысли в художественное слово, дают материал для восстановления так называемой творческой истории произведения. Автор не думал демонстрировать путь своего творчества — он просто писал, зачеркивал, правил. Бумага сохранила следы его пути — и по этим путям устремляется исследователь, стремясь хоть в какой-то степени реконструировать совершавшиеся над этим бумажным листом творческие усилия.

Но и этого мало. Рукопись писателя сохраняет значение и помимо всей информации, которую мы из нее извлекаем,— значение и ценность памятника культуры. О том, что такое памятник культуры, о котором говорит принятый в 1976 г. «Закон об охране и использовании памятников истории и культуры», должен иметь ясное представление каждый молодой человек, завершающий среднее образование,— он ведь должен представлять себе, что именно и почему ему следует охранять. Об этом он также узнает из нашей книги.

Много людей участвуют в том, чтобы была создана, вышла в свет **книга.** Напротив, в создании **рукописи** никто специально не заинтересован — она появляется в результате стремления автора создать словесное произведение. Ее появление — следствие того, что наиболее распространенным вплоть до сего дня средством закрепления создаваемого текста является именно это — запись текста на белом листе бумаги. Так рукопись возникает как бы невольно, но приобретает при этом самостоятельное значение в культуре, требует от общества определенных культурно значимых действий.

Значительная часть рукописей — и опубликованных, и неопубликованных произведений — будет уничтожена автором, посчитавшим их ненужными, не заслуживающими хранения. В одних случаях это будет означать и разрушение какого-то определенного замысла, от воплощения которого писатель откажется окончательно. В других — это обозначает гибель данной рукописи, и только: автор вернется к этому замыслу позже — возможно, в другой связи. Пройдут годы и десятилетия после смерти автора. Кто-то возьмет в руки оставшиеся после него рукописи, начнет приводить их в порядок, задумается над дальнейшей их судьбой. Как сделать их доступными исследователям? Владелец рукописей совершит свой выбор и передаст их на вечное хранение — в отдел рукописей либо одной из крупнейших библиотек, либо одного из известных научно-исследовательских институтов, где изучают историю литературы. Он может передать их и в государственный архив, специально собирающий материалы по литературе и искусству. Все эти действия — и тех, кто принимает рукописи на хранение, и тех, кто изучает их в архиве,— все они продиктованы признанием того факта, что рукопись — это не полуфабрикат печатной формы, переливающийся в нее без остатка, теряющий с появлением книги всякое самостоятельное значение, а устойчивое культурное явление. Такое отношение к ней родилось не сразу, оно сформировалось исторически, но в современном обществе стало нормой.

Вот теперь мы можем ответить на вопрос, поставленный в начале нашего предисловия: книги попадают в библиотеки или на полки домашних собраний, а где находятся рукописи? До поры до времени — в рабочем столе писателя, потом какое-то время — у его наследников, а затем — в архивах. Попадают они туда не затем, чтобы лежать втуне, а войти в культуру, и не когда-нибудь, в неопределенном будущем, при жизни новых поколений, а возможно скорее. Но пути этого вхождения — сложны.

В архивы приходят не так, как в библиотеку — читать. Рукописи не читают — их изучают. Этим занимаются исследователи, обладающие необходимой для такой работы подготовкой. Но прежде чем рукописи попадут на стол исследователя, с ними работают сотрудники архивохранилища — архивисты.

Профессия эта, на наш взгляд, одна из самых увлекательных. Чаще всего она действительно увлекает человека на всю жизнь. Архивист не только хранит рукописи — он их обрабатывает, т. е. опознает, упорядочивает, делает доступными для дальнейшего исследования. Рукопись приходит в архив нередко без даты создания, без имени автора, без сведений о том, опубликована она или нет,— тем отличается она от книги, которая поступает в библиотеку со всеми выходными данными на титульном листе.

О профессии архивиста мы также расскажем на страницах этой книги. Работать в архивохранилища приходят не только выпускники историко-архивного института, но и филологи, и историки. Приходят и выпускники школ, еще не сделавшие окончательного выбора. Хорошо, если представление о том, что такое архивный документ и каков труд архивиста, получено уже в старших классах школы. Тогда быстрее приходит понимание цели своей деятельности.

Эта книга, надеется автор, не только поможет преподавателю литературы лучше увидеть творческую работу писателя, понять, в каких формах бытует в обществе художественное произведение при жизни писателя и во время освоения его наследия, как живет в современной книжной, печатной культуре древнейший способ закрепления письменного текста — рукопись. Она поможет учителю познакомить школьников с очень мало известной им, но крайне важной в жизни общества областью — архивным делом, делом значительным и увлекательным, ожидающим новых преданных культуре работников.

# *Глава первая*

## ПИСАТЕЛЬ И ЕГО РУКОПИСИ

Нынче осенью займусь литературой, а зимой зароюсь в архивы...
*А. Пушкин — П. Нащокину*

Его рукописная комедия «Горе от ума» произвела неописанное действие.
*А. Пушкин*

В этой главе будет рассказано о рукописных и печатных текстах, обращающихся при жизни автора, об особенностях тех и других, о разных типах отношения писателей к своим рукописям, к изданиям и переизданиям своих произведений, к собственному архиву.

На уроках литературы идет речь о фактах биографии писателя и о том, как понимать его произведения. Мы хотели бы дать возможность преподавателю литературы дополнить историко-литературный материал некоторыми представлениями общекультурного порядка.

Архивы давно уже стали важной частью жизни нашего общества. Тома «Литературного наследства» и серии «Литературных памятников» публикуют, т. е. делают доступными читателю хранившиеся в архивах много десятилетий ценные рукописные материалы.

И снова раздаются голоса — а зачем публиковать черновики произведений, зачем доставлять возможность каждому читать письма писателя, которые сам он обнародовать не собирался?..

Эти вопросы, по нашему глубокому убеждению, впервые должны возникнуть в школе, на уроках литературы и истории, и именно там впервые должны прозвучать ответы на них. Незнание архивной грамоты, как и незнакомство с современной культурной нормой, регулирующей наше отношение к литературному наследию, мешает человеку в дальнейшей жизни, какую бы специальность он себе ни выбрал.

«Рукопись», «архив», «источник», «документ», «памятник культуры».

Человек, оканчивающий сегодня среднее учебное заведение, должен и сам понимать эти слова, и уметь растолковать их другим. В этом ему должен помочь прежде всего учитель литературы.

## 1. Несколько слов о текстологии, тексте, гусином пере и пишущей машинке

Художник пишет картину и выставляет ее на обозрение в том самом виде, в каком он посчитал ее завершенной. Из мастерской художника на выставку произведение попадает физически неизменным. Иначе со словесным искусством: и в допечатные и в теперешние времена произведение доходило до читателя **физически,** вещественно, в ином, конечно, виде, чем находилось оно в момент завершения на столе его автора. «Оригинал» возвращался к автору, породив «копии»: до книгопечатания это были списки, с начала книгопечатания — идентичные экземпляры издания. Эти «копии» и получал читатель. Мы намеренно ставим оба слова в кавычки, потому что читатель книги должен получить словесное произведение, в сущности, таким, каким оно вышло из-под пера его создателя, но только оторвавшимся от первоначального своего вещественного воплощения и облика — авторской рукописи. В этой оторванности — отличие связи читателя со словесным произведением от связи зрителя с произведением живописи и скульптуры. Словесный текст в принципе не зависит от способа воспроизведения. На практике же любое воспроизведение — переписывание или печатание — неизбежно порождает разного рода отклонения от подлинного текста: большие и малые, бросающиеся в глаза и незаметные, те опечатки, которые искажают смысл, и те, что по ходу чтения легко исправляются читателем.

Итак, писатель не порождает готовую книгу, как художник — картину.

Именно эта непременная **дистанция** между оригиналом (рукопись) и печатным воспроизведением (издание) словесного текста породила **текстологию,** ставшую постепенно из вспомогательной дисциплины едва ли не самостоятельной отраслью филологического знания. В первом в нашей науке «очерке текстологии» Б. В. Томашевский (1890—1957), который ввел в научный обиход термин «текстология», так сформулировал свою задачу — со свойственной этому замечательному ученому ясностью и отчетливостью мысли и языка: «дать общие и необходимые сведения о книге как средстве передачи текста литературного произведения»[1]. Его работа досконально анализирует особенности печатного способа передачи созданного писателем текста. Она обучает текстолога и издателя, как действовать, чтобы свести к минимуму ту порчу текста, которая неизбежна при его печатном воспроизведении. Томашевский реконструирует процесс создания автором текста произведения для того, чтобы дать путеводную нить тому, кто берется издавать этот текст. Его задача — внятно рассказать, каким способом получается тот текст, который мы читаем, открывая книгу писателя, не им изданную. И еще точнее: каким образом получить и донести до читателя наиболее **верный** — на данном этапе наших знаний об этом

[1] Томашевский Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959, с. 24 (первое издание вышло в 1928 г.).

писателе — текст. Работа Томашевского вся направлена от рукописи к книге, ориентирована на практические задачи издания классиков, впервые, в сущности, обоснованные им научно.

Это целенаправленное движение мысли ученого вполне мотивированно уводит его от рукописи. Точнее сказать, отслоив от рукописи текст (со всеми его вариантами), исследователь передает его для печатных воспроизведений. Возвращения к рукописи происходят лишь в моменты переизданий, когда возникает необходимость новых проверок текста. Точка зрения Томашевского на рукописи писателя — это ретроспективный взгляд текстолога и издателя в отсутствие автора. Подробнее об этом мы расскажем в последней главе книги, а здесь дополним этот — текстологический — подход рассмотрением тех же фактов с иных точек зрения.

В сегодняшней культурной ситуации (а именно ее мы в дальнейшем имеем в виду) слово **рукопись** понимается двояко. Она либо

1) хранит текст неопубликованного произведения («друг сохранил его рукописи», «с его романом я знакомился по рукописи»), либо

2) хранит оригинал произведения опубликованного. (Мы отвлекаемся в этой главе от вопроса о ранних редакциях, вариантах, приравняв их в общем виде к первому случаю.)

Когда речь идет о неопубликованном произведении, слово **рукопись** будет обозначать, во-первых,— специфический **носитель текста** со своими вещественными, физическими свойствами («тетрадь в коленкоровом переплете», «книга в кожаном переплете с золотым тиснением на корешке»), а во-вторых,— традиционную специфическую **форму бытования текста** («Он вручил ему рукопись поэмы»). Своим **видом** рукопись говорит об этой жизни текста — о том, что доступен он пока лишь тому, кто держит в руках данную рукопись (напомним вновь слова Поэта Книгопродавцу: «Вот вам моя рукопись»).

Второй случай: перед нами — оригинал произведения опубликованного. На свойствах рукописи как материального носителя текста факт публикации, естественно, никак не отражается — перед нами все тот же лист бумаги с собственноручными строками автора, все то же внешнее впечатление уникальности. Но характерно, что существование печатного **двойника** того текста, который заключен в рукописи, скорее противоречит внешнему облику рукописи — рукописность сочинения как бы ложно сигнализирует о его неопубликованности. Но откуда берется это «противоречие», откуда идет это традиционное представление о рукописном виде текста как знаке его неопубликованности?

Оно восходит к эпохе бурного распространения книгопечатания, когда печатное слово стало с силой втягивать в себя рукописное, провозвещая его полное поглощение, когда рукописный текст стал представляться сырьем, полуфабрикатом для печатного станка, целиком перерабатывающимся в процессе получения готового продукта. Этого поглощения не произошло. Произошло нечто иное: в культуре возникло сосуществование печатного и рукописного. Одно стало восприниматься на фоне другого. И это противопостав-

ление включается всякий раз, когда говорят о рукописи,— к нему отсылает ее облик. Не будь печатного — мы совсем иначе говорили бы сегодня о рукописном.

Таким образом, сегодня облик рукописи вызывает в той или иной степени представление о **допечатном** времени — самый архаический пласт значений. Но этот флер старины лишь облекает значительно более ясное и определенное, опирающееся на современный культурный быт представление о рукописи как о **не печатном,** не типографским способом полученном тексте. Поскольку же печатное автоматически связывается у нас с тиражом, то в противовес этому к значению **«не печатное»** подключается значение **«уникальное»** (противопоставленное размноженному в таком-то количестве одинаковых экземпляров). И, наконец, самый поздний пласт заключает в себе то противопоставление, с которого мы начали: **неопубликованное — опубликованное** (как неизвестное — известное).

Рукописное — до печатное, не печатное (как уникальное и как до сих пор не печатавшееся) — не опубликованное (не обнародованное, не дошедшее до читателей, неизвестное). В этой цепочке отражены разные эпохи существования рукописи как культурной формы.

Только на фоне этих скрещивающихся значений и происходят все операции с рукописями в современной культуре, причем для одних участников культурного процесса важным оказывается значение «уникальности», для других «неопубликованности» и т. п.

Рукопись — это и текст произведения, и прямая часть творческого процесса, его дыхание, свидетельство о нем (показывающее, как создавалось произведение), и вещь, принадлежавшая писателю, и даже более чем принадлежавшая — созданная им.

Как правило, текст художественного произведения в настоящее время отделен, отвлечен от рукописей, мы привыкли читать его в печатном виде. Рукопись, в отличие от печатной страницы, дает нам возможность несколько архаичного синтетического переживания.

В центре нашего дальнейшего изложения — писатель как **автор текста** с его волей к творчеству (и — в большей или меньшей степени — к донесению до читателя результата творчества). То есть, перед нами — автор и его рукописи — им созданные и письменно зафиксированные тексты. Физически перед нами окажутся те же объекты, которые оказываются перед текстологом новой литературы — но рассматривать мы их будем с иной точки зрения. Какие же это объекты? «В древней текстологии филолог имеет дело со стандартным почерком писцов и **с почти полным отсутствием авторских рукописей.** В новой же — по преимуществу с авторскими почерками и **авторскими рукописями**»[1]. Добавим сюда и иные способы авторского закрепления текста, действующие в современной культуре (запись на диктофон, на грампластинку и т. п.), и тексты печатные.

---

[1] Рождественский Ю. В. Введение в общую филологию. М., 1979, с. 65. (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*)

И рукописные и печатные тексты относятся к явлениям письменности. Они несут на себе отпечаток исторической ситуации возникновения письма, которое появилось, как известно, как «средство коммуникации между людьми в тех случаях, когда непосредственное общение между ними почему-либо невозможно, т. е. практически когда они разделены пространством (географически) или временем (хронологически)»[1].

В чистом виде эти функции — передача текста через пространство и время — существовали как свойственные только и исключительно письму до появления современных технических средств, которые позволяют сегодня передавать в пространстве и текст устный, и изображение порождающего его в данный момент автора. Поэтому книга и рукопись как явления письменности существуют в совсем ином контексте, чем еще сотню лет назад.

Что создается прежде — текст сам по себе или текст рукописный? Это происходит по-разному. «Мы знаем целый ряд поэтов, которые «вынашивали» свои короткие стихи в уме, а затем их просто записывали (А. Ахматова, например)...»[2]. Поэтому-то новые стихотворения поэтов иногда доходят до нескольких адресатов прежде, чем они будут записаны самим автором. Мало того, автор может и вовсе их не записать или, записав, затем уничтожить. И тогда — надежда только на память слушателей. К счастью, стихотворный текст допускает как угодно большое количество авторских произнесений наизусть, а также делает возможной и дословность его запоминания слушателем. И эти свойства текста и памяти оказываются иногда чрезвычайно важными для истории литературы — как известно, некоторые стихотворные тексты смогли быть с течением времени напечатаны лишь потому, что сохранились в памяти тех, кто их слышал[3].

Но эти случаи — скорее счастливое исключение. И хотя устно воспроизведенный текст «в определенном смысле можно рассматривать как материально зафиксированный — в памяти получателя», нельзя не согласиться, что, как правило, эта фиксация «недолговечна и ненадежна» (А. Г. Костенецкий). Свидетельств тому множество, один из примеров того, как незаписанное стихотворение, так сказать, навсегда растаяло в воздухе, описан в воспоминаниях Н. К. Чуковского о Н. Заболоцком. Он вспоминал, как Заболоцкий прочел ему стихотворение, которое привело его в восторг. «Я все позабыл, в памяти у меня осталось только, что строки были длинные, поющие, что старый сломанный рояль стоял где-то на чердаке, где

---

[1] Щерба Л. В. Теория русского письма. Л., 1983, с. 7.

[2] Лихачев Д. С. Текстология. На материале русской литературы X—XVII веков. 2-е изд. Л., 1983, с. 582.

[3] См. об этом: Чудакова М. О. Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М. А. Булгакова.— В кн.: Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. 1982. Л., 1982, с. 135. Поясним, что научная литература, чтение которой мы рекомендуем для более широкого ознакомления с проблематикой нашей работы, приведена в конце ее, в списке литературы. Знакомство с другими работами, приведенными в сносках (в том числе с труднодоступными, малотиражными изданиями), мы оставляем на усмотрение читателя.

было очень сухо и жарко, где пахло пылью, рассохшимся деревом, паутиной, и что бог иногда спускался с небес на чердак, садился за этот рояль и играл... При следующей встрече я попросил его прочитать его мне еще раз.

— Его уже нет,— ответил он.— Я его выбросил.

Я возмутился.

— Давайте я запишу. Как оно начиналось? Вы должны помнить.

Я, возмущаясь, приставал к нему с этим стихотворением в течение нескольких лет. Но он был неумолим. Не знаю, действительно ли он начисто забыл его или не хотел вспоминать»[1].

Дополнительной иллюстрацией ненадежности этого рода фиксации служит приведенное редакцией свидетельство вдовы поэта, Е. В. Заболоцкой, о том, что содержание этого стихотворения было несколько иное. «Старый клавесин стоял на чердаке, где было сухо, пыль, паутина. По ночам по рассохшимся ступеням осторожно подымался старик. Пальцы его были костлявы и желты, но когда он садился за клавесин и играл,— бог спускался с небес, воплощаясь в его музыке»[2]. Таким образом, стихотворение исчезло — остались лишь два своего рода «мемуарных подстрочника» его незаписанного текста.

А может ли существовать в устной форме произведение прозаическое? Многим известны повторяющиеся устные рассказы писателей, но повторяются они всегда с какими-то изменениями, с вариантами. Более редки примеры импровизации — не повторения, а создания прозаического текста на глазах слушателя, причем текста, ориентированного именно на «письменное» повествование, а не на свободную форму устного рассказа. (Но при последующем записывании и такие тексты, в отличие от стихотворных, неминуемо будут видоизменяться[3]). В воспоминаниях юмориста Г. Рыклина описано, как новеллы из будущей повести М. Зощенко 1943 года были сначала рассказаны автором под видом «кое-каких эпизодов из моей скромной биографии» — и шокировали слушателей, не распознавших в устном рассказе литературного произведения, вскоре напечатанного[4]. Здесь примечательно, что художественное произведение, представленное в виде устного варианта, оторванного от привычной печатной формы или от рукописного текста, остается не воспринятым в качестве литературы!

Важно и то, что в какой-то аудитории возникает стремление записать устный рассказ писателя, а позже — и мысль о печатном воспроизведении этой записи. Норма современной культуры — фиксировать все тексты, исходящие от писателя, свести к минимуму количество незафиксированных. Эта норма диктует, чтобы все не только написанное, но даже и высказанное писателем, чей автори-

---

[1] Чуковский Н. Встречи с Заболоцким.— В кн.: Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1977, с. 221.

[2] Там же, с. 21.

[3] Об одной из таких редких импровизаций рассказано в воспоминаниях В. Левшина о М. Булгакове «Садовая, 302-бис» (Театр, 1971, № 11, с. 114).

[4] Рыклин Г. Если память мне не изменяет... М., 1968, с. 131.

тет достаточно высок в читательской среде, включалось в память культуры, становилось доступным любому заинтересованному читателю. Вообще характерно для современной культуры стремление письменно фиксировать любой значимый текст — не только писательский, но всякий, которому приписывается некая ценность. Нередко мы слышим в живой беседе реплику одного из собеседников — «Это надо записать!» или «За вами просто надо записывать!» Но замечали ли вы, что эта реплика обычно слегка окрашена не то иронией, не то автоиронией? Почему? Ирония — это сигнал противоречия столкнувшихся в одном моменте двух культурных норм. Скажем пока об этом кратко, чтобы позже пояснить подробнее: говорящий сознает, что некие тексты должны быть сохранены, но сознает он и другое — что это не должно объявляться в момент их создания, живого бытования. Наше сознание колеблется между «живой жизнью» с ее конкретными читателями и слушателями и путешествием текста вне автора к неопределенным адресатам, перед лицом вечности.

Приведенные нами примеры устной жизни художественных текстов иллюстрируют все же те или иные отклонения от нормы. Норма же состоит в том, что создаваемый автором текст должен быть им или кем другим записан.

В реальной творческой практике достаточно обширный текст, тем более прозаический, конечно, не просто записывается, а создается в процессе записывания. Процесс писания и есть процесс создания. Другое дело, что этот процесс обусловлен внешне — тем способом закрепления текста на письме, который наличествует в данную эпоху.

На протяжении двух предшествующих веков в российской культуре выбора средств для записи текста практически не было. В начале XVIII в. столбцы (длинные полосы бумаги, сворачивавшиеся в рулоны-свитки) уступили место тетрадям, а затем — отдельным листам бумаги. Гусиное перо только к 1880-м годам было вытеснено металлическим (которое, в свою очередь, менее чем век спустя сильно потеснено было сегодняшней шариковой ручкой)[1]. Автор мог выбирать разве что качество бумаги и цвет чернил. Рукописи разных писателей-современников по внешнему виду были похожи, отличаясь главным образом начертанием букв.

Хотя «первые попытки применять стенографию для записи русской речи» относятся, по-видимому, к концу XVIII в., до середины XIX в. она почти не находила применения в России. «В 1849 г. Главное управление цензуры признало, что рукопись сочинения Н. Мейера под заглавием: «Руководство для стенографии на русском языке», содержащую в себе «правила стенографического искусства, которое не может и не должно иметь никакого применения в России, не следует дозволять к печатанию»[2]. Речь шла главным образом о публичном применении стенографии — записи разнообразных засе-

---

[1] См.: Рейсер С. А. Палеография и текстология нового времени, с. 8, 25—30, 33—39.

[2] Там же, с. 48, 49—50.

даний, лекций, выступлений и т. п. Широко применяться стенография начала только со второй половины 1860-х годов, но писатели к ней почти не прибегали[1]. Опыт Достоевского здесь исключение — его обращение к стенографистке, оказавшееся столь счастливым для его будущей семейной жизни, было продиктовано действительно исключительными обстоятельствами.

Осенью 1866 г. Достоевский работал над романом «Преступление и наказание». Уже заканчивалось печатание предпоследней части романа в августовской книжке журнала «Русский вестник», а последняя часть его еще не была написана. Мало того, в этот момент Достоевский вынужден был вовсе остановить работу над «Преступлением и наказанием», чтобы как можно быстрее написать новый роман... Он должен был подать его издателю к 1 ноября 1866 г., иначе, как он объяснял в одном из писем в июне 1866 г., издатель волен был бы, по условиям контракта, «в продолжении девяти лет издавать даром, и как вздумается, все, что я ни напишу, без всякого мне вознаграждения». Из этой ловушки писатель надеялся выбраться. В том же письме он излагал свой план: «Я хочу сделать небывалую и эксцентрическую вещь: написать в 4 месяца 30 печатных листов (тогдашний печатный лист составлял около 20 машинописных страниц.— *М. Ч.*), в двух разных романах, из которых один буду писать утром, а другой вечером, и кончить к сроку».

Чтобы поставить этот вынужденный рекорд скорописи, писатель и пригласил для работы стенографистку, двадцатилетнюю Анну Григорьевну Сниткину. Вечером 4 октября началась диктовка нового романа. «...Федор Михайлович принялся ходить по комнате довольно быстрыми шагами,— вспоминала впоследствии Анна Григорьевна,— наискось от двери к печке, причем, дойдя до нее, непременно стучал об нее два раза. При этом он курил, часто меняя и бросая недокуренную папиросу в пепельницу, стоявшую на кончике письменного стола... Около четырех часов я собралась уходить, обещая завтра к 12 часам принести продиктованное (т. е. расшифровать свою стенографическую запись и переписать ее своей рукой.— *М. Ч.*)... Так началась и продолжалась наша работа. Я приходила к Федору Михайловичу к двенадцати часам и оставалась до четырех. В течение этого времени мы раза три диктовали по получасу и более, а между диктовками пили чай и разговаривали. Я стала с радостью замечать, что Федор Михайлович начинает привыкать к этому новому для него способу работы и с каждым моим приходом становится спокойнее. Это сделалось особенно заметным с того времени, когда, сосчитав, сколько моих исписанных страниц составляют одну страницу издания Стелловского (издателя, ожидавшего рукопись романа.— *М. Ч.*), могла точно определить, сколько мы уже успели продиктовать. Все прибавлявшееся количество страниц чрезвычайно ободряло и радовало Федора Михайловича. Он часто меня спрашивал: «А сколько страниц мы вчера написали? А сколько у нас в общем сделано? Как думаете, кончим к сроку?»

---

[1] Рейсер С. А. Указ. соч., с. 52.

По-видимому, никакого чернового текста романа не было. Диктовал он текст, тут же им порождавшийся.

1 ноября 1866 г. готовая рукопись романа «Игрок» (не только переписанная Анной Григорьевной, но и еще раз отредактированная автором!) была доставлена издателю. 2 ноября Достоевский сообщает в одном из писем: «Теперь принимаюсь за окончание «Преступления и наказания». Буду работать без устали и к 20 декабря непременно намерен кончить и сделать по крайней мере не хуже того, что уже напечатано». Он писал далее: «Я теперь нанимаю стенографа, и хотя по-прежнему продиктованное по 3 раза просматриваю и переделываю, тем не менее стенография чуть ли не вдвое сокращает работу. Единственно только этим способом мог я окончить, в один месяц 10 печатных листов Стелловскому, иначе не написал бы и пяти». По воспоминаниям Анны Григорьевны, ставшей в эти дни невестой писателя, «последняя часть «Преступления», заключающая в себе около семи листов, была написана в течение четырех недель»[1].

До конца XIX в. применение стенографии или машинописи не устраняло собственно авторской рукописи как обязательного отпечатка предварительной творческой работы. С конца XIX— начала XX в. ситуация начинает меняться. Перо перестает быть непременным атрибутом сочинителя — в его распоряжении оказываются разные средства. Что еще важнее, выбор того или иного способа закрепления текста начинает открыто обсуждаться в печати; появляется даже своего рода поза, подчеркивание автором того сугубо частного, казалось бы, обстоятельства, что он прибегает к способу нетрадиционному. Так, в ответ на анкету, предложенную в 1915 г. популярным «Журналом журналов» писателям — «Как мы работаем», один из молодых, но быстро получивших известность литераторов уже в самом заголовке своего ответа обозначал новацию: «Работа вслух». Не без некоторой важности он сообщал читателю: «Уже несколько лет я почти не беру в руки пера: только разве для редких писем, всегда очень кратких. Все остальное я диктую. К этому способу работы я пришел с тех пор, как начал писать пьесы. Каждое слово я должен произнести и слышать, как оно звучит. Рассказы и особенно статьи я еще изредка пишу сам...»

К середине текущего века автографы писателей оказались заметно потеснены машинописями. Одни из авторов по-прежнему пишут «пером» (авторучкой, шариковой ручкой, карандашом, фломастером), другие же сразу печатают на машинке, некоторым — немногим, надо сказать,— литераторам удается, минуя черновики, сразу диктовать связный текст машинистке. Зато любителям «работы вслух» открылись новые технические возможности — диктофон. Наедине с ним не надо стесняться затруднений в работе, переби-

---

[1] Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1981, с. 61, 68, 71—73, 108. Творческая история «Преступления и наказания» рассказана в комментариях Л. Д. Опульской к роману в Полном собрании сочинений Достоевского в 30-ти томах (М., 1973, т. 7, с. 308—329).

рания слов. Пленка диктофона позволяет стирать черновики, бесследно уничтожая отвергнутые автором варианты.

Выбор этих средств — дело индивидуальное; он обусловлен свойствами личности, навыками работы и проч. Однако, будучи сделанным, этот выбор подвергается истолкованию, оценкам, сравнениям как со стороны самих писателей, так и других действователей общественного процесса. Вопрос о способах работы становится обычным вопросом журнальных анкет, интервью. В 1929 г. Издательство писателей в Ленинграде, задумав сборник под названием «Как мы пишем», задает ряду писателей среди прочих вопросов и следующий: «Техника письма: карандаш, перо или пишущая машинка?» А. М. Горький отвечал: «Перо. Пишущая машинка, мне кажется, должна вредно влиять на ритм фразы». Ему вторил исторический романист А. Чапыгин: «Щелканье машинки мне мешает, я всегда пишу только пером. Перо для меня не безразлично — писать люблю мягким пером, если есть, то медным». А Алексей Толстой утверждал, что «работать — лучше всего на пишущей машинке. Рукописный текст всегда неясен (неразборчивость почерка, индивидуальность его, малое, сравнительно с печатным, количество слов на странице), все это мешает каждую минуту отрешиться от себя, взглядывать критически, как на чужое, на свою работу. <...> Мне никогда не удавалось набросать от руки больше трех, четырех страниц,— сейчас же тянет взглянуть на это в печатном виде,— на машинке».

Все эти технические, казалось бы, вопросы имеют, однако, прямое касательство к тому, какое место заняла рукопись писателя в современном культурном процессе.

## 2. Рукопись произведения и первые читатели

Но вот произведение закончено, возникла **рукопись** его текста.

Что же происходит дальше? Понятно, что до публикации автор спешит познакомить с новым произведением сначала нескольких близких, затем и какой-то более широкий круг. В прошлом веке это знакомство, как правило, осуществлялось в форме авторских чтений.

Мемуаристы оставили нам замечательные описания авторских чтений Пушкина и Гоголя в московских и петербургских домах.

Известный филолог Г. О. Винокур (1896—1947), рассказывая в комментариях к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» историю ее создания и знакомства с ней читательского круга, прибегает для описания такого авторского чтения к характерному выражению — «опубликование»: «Опубликование «Б. Г.»,— пишет он,— началось с устных чтений трагедии в московских литературных кружках»[1]. И далее описывается ряд публичных (так восстанавливается первоначальный смысл слова «опубликование»!) автор-

[1] Цит. по кн.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1935, т. 7, с. 405.

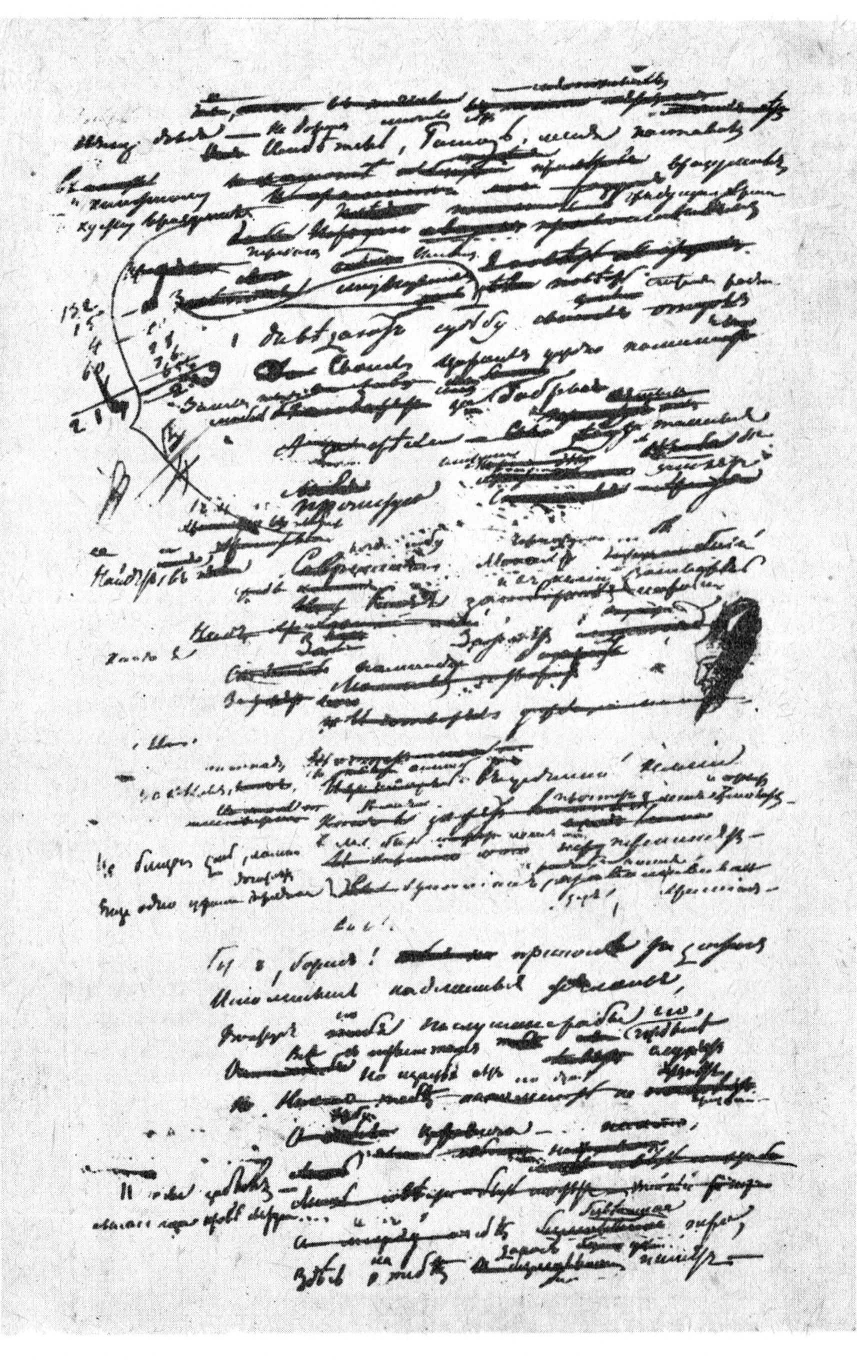
ских чтений. Вот рассказ одного из свидетелей этих чтений 1826 г.— историка М. П. Погодина: «Какое действие произвело на всех нас это чтение — передать невозможно. До сих пор еще — а этому прошло сорок лет — кровь приходит в движение при одном воспоминании. <...> Надобно представить себе самую фигуру Пушкина. Ожидаемый нами величавый жрец высокого искусства (напомним, что всего за месяц до описываемого Пушкин был возвращен Николаем из ссылки — в Москве и Петербурге его не видели с мая 1820 г. и многие еще не знали в лицо человека, ставшего за эти годы первым поэтом России.— *М. Ч.*) — это был среднего роста, почти низенький человек, с длинными, несколько курчавыми по концам волосами, без всяких притязаний, с живыми быстрыми глазами, вертлявый, с порывистыми ужимками, с приятным голосом... мы услышали простую, ясную, внятную и вместе с тем пиитическую, увлекательную речь. Первые явления мы выслушали тихо и спокойно или, лучше сказать, в каком-то недоумении. Но чем дальше, тем ощущения усиливались. <...> А когда Пушкин дошел до рассказа Пимена о посещении Кириллова монастыря Иваном Грозным, о молитве иноков: «Да ниспошлет покой его душе, страдающей и бурной»,— мы все просто как будто обеспамятели. Кого бросало в жар, кого в озноб. Волосы поднимались дыбом. Не стало сил воздерживаться... Кончилось чтение. Мы смотрели друг на друга долго и потом бросились к Пушкину»[1].

Примечательно дальнейшее: вскоре вслед за тем Пушкин «получил от Бенкендорфа нагоняй по совершенно неслыханному поводу: ему было запрещено не только публиковать, но и *читать* друзьям непроцензурованные свыше произведения. Сухо отчитав его за чтение «Бориса Годунова», Бенкендорф напомнил требование представлять через него «все новые произведения государю»[2]. Подчеркивая слово «читать», автор биографии Пушкина знаток истории русской литературы Ю. М. Лотман подчеркивает этим неестественность подобного запрета как для тогдашнего, так и для последующего времени.

О первых авторских чтениях романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», романа о театре рассказано в печатных воспоминаниях первых слушателей. «Весной 1939 года Михаил Афанасьевич прочитал А. М. Файко (известный советский драматург.— *М. Ч.*) с женой, П. А. Маркову (тогда зав. литературной частью МХАТа.— *М. Ч.*) и мне, в четыре приема, целиком весь свой роман «Мастер и Маргарита», только что им законченный»[3]— так начинает свой подробный рассказ об этих чтениях театровед В. Я. Виленкин, в ту пору молодой сотрудник МХАТа, вспоминает о них и друг писателя драматург и киносценарист С. А. Ермолинский[4]. Разные мемуаристы отмечают мастерское чтение Булгаковым своей прозы и особенно драматических сочинений.

---

[1] Цит. по кн.: Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Пособие для учащихся. Л., 1982, с. 143—144.
[2] Там же, с. 150.
[3] Виленкин В. Воспоминания с комментариями. М., 1982, с. 392.
[4] См.: Ермолинский С. А. Драматические сочинения. М., 1982, с. 665.



Черновая рукопись сцены «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» из драмы А. С. Пушкина «Борис Годунов».

Естественной и очень важной для самого поэта формой знакомства публики с новым произведением были авторские чтения для Маяковского. Один из тех, кто оставил воспоминания об этих чтениях, литературовед В. А. Катанян, по собственному его признанию, «ходил за Маяковским всюду, на все чтения (поэмы «Хорошо!».— *М. Ч.*), в самые разные аудитории. Так что он как-то даже удивился:
— Опять будете слушать?»

Эти многократные слушания позволили сохранить в памяти детали, которые, как пишет мемуарист, «представляются существенными, если говорить о таком поразительном явлении, как чтение Маяковским своих произведений, явлении, в котором главное действующее лицо — это непередаваемый бумагой голос». Мемуарист упоминает «одно из первых чтений (если не самое первое), одно из тех, о которых он (Маяковский.— *М. Ч.*) как-то заметил в письме: «вполголоса и одиночкам». Описаны в мемуарах и чтения другого типа, чтения-выступления перед огромными аудиториями. «...Написать вещь было для него как бы полдела. Ее еще нужно было прочесть!» В. А. Катанян цитирует статью Маяковского «Расширение словесной базы»: в каждом стихе есть «сотни тончайших ритмических размеренных и других действующих особенностей, никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых»,— и комментирует эти важные признания поэта: «В самом деле, кто лучше него самого мог знать эти действующие — обязанные действовать! — особенности, знать — зачем это слово поставлено в этом месте, и произношением в нос чуть снизить его высокое звучание или, огрубляя гласные, поднять до крика. Если стихи писались на слух и для чтения вслух, то он, несомненно, был первым своим исполнителем, на которого они в первую очередь были рассчитаны. <...> **Чтение было прямым продолжением создания вещи**»[1]. Перед слушателями, по-видимому, демонстрируется то самое авторское понимание уже законченной вещи, до которого стремятся докопаться и критики и исследователи. Только обычный (и неверно поставленный) вопрос «Что хотел сказать автор?» надо заменить другим: «Как толковал автор свой текст?»

Нам оставлены многочисленные яркие воспоминания об авторских чтениях, но не оставлено описаний аналитических. В немалой степени это было связано с отсутствием технических средств для закрепления этих чтений — не было необходимой для анализа возможности их повторения. Почти так же обстояло дело и в 20—30-х годах этого века, когда внедрение таких средств — звукозаписи, кинопленки — проходило мимо важных культурных явлений. Остались незаписанными и не отснятыми многие выдающиеся деятели отечественной культуры. (Отсутствие же в силу ряда причин сколько-нибудь систематического отношения к сохранению сделанных записей привело к гибели значительной их части.) «...Здесь проявился широко распространенный психологический момент «еще успеет-

---

[1] Катанян В. А. О некоторых источниках поэмы «Хорошо!».— Новое о Маяковском. Лит. наследство. М., 1958, т. 65, с. 285, 314—315 (последняя фраза подчеркнута нами.— *М. Ч.*).

ся»[1],— справедливо пишет Л. Шилов, более всех других сделавший в последние два десятилетия для восстановления «звучащих голосов» поэтов (особенно записей, сделанных в первую четверть нашего века профессором С. И. Бернштейном). Он отмечает, что «в звукозаписи авторского чтения есть трагические и невосполнимые пробелы: не было сделано или не сохранилось записей Марины Цветаевой, Демьяна Бедного, Михаила Булгакова, Ильи Ильфа, Андрея Платонова; потеряны записи чтения Фадеевым глав из романа «Молодая гвардия»[2]. К сожалению, широкого размаха и культурной целенаправленности применение технических средств (в том числе и любительских записей) достигло тогда, когда высокие культурно значимые образцы уже ушли с поля действия, но даже и в наши дни при современном уровне техники все-таки оказался «мало записан Шукшин, совсем не записан Вампилов»[3].

В конспективных заметках «К методологии гуманитарных наук», сделанных в последние годы жизни, М. М. Бахтин, говоря о том, что текст — печатный (написанный) или устный (записанный) «не равняется всему произведению в целом», пояснял: «В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения)»[4].

Откуда же берется этот интонационный контекст? Бахтин пояснял, что у каждой «определенной социальной группы (нации, класса, профессионального коллектива, кружка и т. п.)» — свой фонд устойчивых интонаций. («Как часто мы употребляем не нужные нам по своему значению слова или повторяем одно и то же слово или фразу только для того, чтобы иметь материального носителя для нужной нам интонации».)

Писатель, создавая текст, как бы рассчитывает и на то, что он будет не только прочитан, но и «услышан» так, а не иначе. По-видимому, это и называет Бахтин «диалогизующим фоном» восприятия текста. Понятно, что такого рода фон, объединявший, скажем, современников «Евгения Онегина», для нас в основном утрачен, заменен другим. Но так или иначе, читая текст художественного произведения про себя, мы мысленно интонируем его — явно или притушенно, под сурдинку. Вот почему так раздражительно нередко для любителя поэзии исполнение чтецов — оно идет вразрез с собственной интонацией слушателя-читателя, с той интонационной музыкой, которой «окутан» для нас всякий литературный текст.

Интонация Маяковского, в очень большой мере реализовывавшая этот внетекстовой контекст, по-видимому, вступала в острые отношения с тем, как «озвучивала» до сей поры те или иные поэтические произведения его аудитория — ведь она имела к моменту

---

[1] Шилов Л. Голоса, зазвучавшие вновь. М., 1977, с. 60.
[2] Шилов Л. Литературная пластинка — звучащая книга. М., 1980, с. 6.
[3] Там же, с. 6.
[4] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 369.

встречи с Маяковским свою читательскую биографию. Его чтение как бы раскалывало тот запас интонаций, которыми обладали представители «определенной социальной группы» его слушателей,— раскалывало, стремясь внедрить в него интонации других групп (что, несомненно, во многом удалось). Это обостряло коллизию «Маяковский — читательская публика».

Рассчитывая на определенный фонд интонаций, писатель рассчитывает, несомненно, и на тот фонд подразумеваемых значений, который, когда уходит в прошлое современная произведению эпоха, становится предметом так называемого **реального комментария** к произведению. Слова, понятные для современников, нуждаются в специальном разъяснении для потомков. Когда уходит общее знание авторов и читателей о предметах, текст меняется, не меняясь буквально,— точно так же, как меняется он для тех, кто не слышал и уже не услышит авторского его исполнения.

В разные периоды социальной жизни формы литературного быта диктуют распространенность или, напротив, почти полное отсутствие авторских чтений. Так, в 20-е годы — годы рождения новой литературы — публичные чтения только что завершенных авторами произведений происходили ежедневно, ежевечерне в многочисленных литературных кружках в петроградском Доме искусств, в Москве на Тверском бульваре, в доме, где помещается нынешний литературный институт, а в те годы находился Всероссийский Союз писателей. Эти чтения систематически отражались в печатной хронике, на них опиралась и тогдашняя критика — скажем, критик И. А. Груздев дал одну из первых печатных оценок творчества молодых писателей Вс. Иванова, М. Зощенко, Н. Никитина (в статье 1921 г. «Вечера «Серапионовых братьев») на основе авторских чтений их еще не опубликованных рассказов[1].

Итак, с новонаписанным произведением какой-то круг читателей знакомится либо с голоса самого автора, либо с голоса чтеца, либо, наконец, вполне самостоятельно по авторской рукописи (машинописи) или ее копии. Первые этапы бытования еще не опубликованного литературного произведения в быстро расширяющейся читательской среде хорошо иллюстрирует творческая и читательская история «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого. «28 октября (1889 г.— *М. Ч.*) в Петербурге на вечере у Кузминских состоялось первое публичное чтение «Крейцеровой сонаты». Читал А. Ф. Кони. «Присутствовало около 30 человек, в их числе Н. Н. Страхов, К. А. Тимирязев. <...> Толстой в дневнике от 2 ноября заметил о письме свояченицы: «Получил письмо от Тани — сестры о чтении «Крейцеровой сонаты». Производит впечатление. Хорошо, и мне радостно».

На другой день чтение происходило в редакции «Посредника» по экземпляру, полученному от Кузминских. Один из сотрудников журнала оставил воспоминание об этом чтении: «Поздно ночью

---

[1] Подробнее об этом см. в кн.: Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979, с. 47—49.

кончилось чтение. Рассказ произвел потрясающее впечатление. Далеко за полночь велись оживленные споры по поводу прочитанного. Рукопись надо было срочно возвратить Кузминским; слушавшие, не ложась спать, разделили текст по частям и к утру переписали всю повесть. Результатом этого чтения и этой переписки было, во-первых, то, что «Крейцерова соната» начала быстро распространяться (к неудовольствию Толстого, который считал работу незавершенной; в корректурах он всегда сильно правил свой текст)». Тот же мемуарист вспоминал: «Таким образом, помимо воли автора уже на третий день рукопись «Крейцеровой сонаты», в первой версии, получила распространение в Петербурге. К воскресенью уже было готово 300 литографированных списков[1], которые моментально облетели весь читающий Петербург. Но это оказалось каплей в море; во многих домах списки гектографировались на домашних гектографах и получали немедленное распространение. В книжных магазинах и у букинистов такие списки ценились по 10—15 рублей».

Второе последствие чтения — письма друзей с отзывами, критикой и советами. Они оказали некоторое влияние на окончательную отделку повести и, главное, побудили к созданию «Предисловия»[2].

Такие факты встречаются в творческой истории многих произведений: так, со слов самого автора известно, что одна из сцен «Железного потока» А. Серафимовича, была изменена во время авторского чтения под влиянием реакции на нее рабочих и красноармейцев — участников кружка «Рабочая весна»[3].

Нередки случаи публичных чтений произведений неоконченных, меняющихся в дальнейшей авторской работе,— тогда первая редакция остается в памяти участников чтения, которые впоследствии получают материал для сравнения. Так, 10 января 1925 г. в газете «Советский юг» впервые появилось сообщение об авторском чтении рукописи романа «Разгром» в одном из литературных кружков: «На последнем заседании т. А. Фадеев прочитал начало повести «Враги» — наиболее значительное из прочитанной за последнее время прозы, как и прежде, отмечены неторопливая толстовская манера в развертывании событий и, что особенно удается т. Фадееву, характеристика его персонажей». В процессе работы над рукописью автор озаглавил произведение «Разгром», а название «Враги» перешло к одной из его глав.

Бывает, однако, что последняя редакция произведения печатается через такой большой промежуток времени после авторских чтений первой, что представление о раннем тексте уже совершенно изглаживается из памяти участников первых авторских чтений.

---

[1] Для сравнения заметим, что литографированные издания, официально дозволенные к печати (например, водевили А. П. Чехова), распространялись тиражом в 100—200 экземпляров (*прим. Л. Д. Опульской*).

[2] Опульская Л. Д. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1886 по 1892 год. М., 1979, с. 174—175

[3] См.: Серафимович А. Полн. собр. соч. М., 1931, т. 10, с. 243.

Этапы создания и распространения текста, в том числе устного и рукописного, комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова восстановлены и выпукло представлены Н. К. Пиксановым. По беловой рукописи первых двух актов автор читает неоконченную комедию по крайней мере дважды — Д. Н. Бегичеву и П. А. Вяземскому; через полгода происходят авторские чтения полного текста. Приведем важные соображения Н. К. Пиксанова: «До нас донеслось предание, что в Москве стали появляться копии с рукописной комедии... Правда, эти списки не дошли до нас, и можно утверждать, что автор не охотно разрешал копировать текст»; охарактеризован один уцелевший список; «Другой список — полный или в отрывках — имелся у Дмитрия Н. Бегичева и в коротенькой цитате отображен им в романе «Ольга, быт русских дворян»; **кроме этих случайных цитат, до нас не дошло никаких данных об этом списке.** О комедии заговорили в обществе. О ней писали в Петербург, молва о ней докатилась и до Пушкина в далекой Одессе»[1]. Перед нами примечательный случай — еще до печатания текст произведения, оглашаемый автором только в узком кругу, попадает, однако, непосредственно в литературный оборот. Далее эта редакция текста утрачивается. И с течением времени цитаты в чужих текстах остаются едва ли не единственным следом и доказательством ее существования и обращения в литературной среде.

Добавим сюда отмеченный Ю. М. Лотманом случай: в отрывке из первоначального варианта IV главы «Евгения Онегина», напечатанном в 1827 г., содержится отсылка к стихотворению Дельвига. Стихотворение это тогда еще не было опубликовано и даже не распространялось в списках[2]. Характерно объявление, помещенное в 1836 г. Пушкиным в его журнале «Современник». Оно начинается словами: «Недавно одна рукопись под заглавием «Село Михайловское» ходила в обществе по рукам и произвела большое впечатление. Это роман, сочиненный дамою». Комментаторы поясняют: «Авантюрно-бытовой роман, о предстоящем выходе которого в свет Пушкин информировал читателей, не был разрешен цензурой и появился лишь в 1864 г.»[3]. Автором его была В. С. Миклашевич, талантливая переводчица, дружившая с Грибоедовым, Кюхельбекером и другими литераторами.

Творчество поэтов, как показывает история литературы, неразрывно связано с тем, что их стихи становятся известны определенному кругу сразу же после завершения — даже порой в процессе создания. Сын Н. А. Заболоцкого вспоминает: «Папка с черновиком нового стихотворения некоторое время постоянно лежала на столе, чтобы быть всегда под рукой. После исправления стихотворение перепечатывалось и опять лежало для новых исправлений. В какой-то момент отец читал стихотворение маме, потом Н. Л. Степанову

---

[1] Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума». М., 1971, с. 155 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

[2] См.: Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1977, вып. 5, с. 59—60.

[3] Пушкин А. С. Собр. соч., в 10-ти т., с. 176, 437.

или кому-либо еще из близких людей. Так, постепенно созревая, стихотворение считалось написанным и, если не попадало у автора в опалу, начинало читаться за столом для друзей. Проходили дни, недели или месяцы, и поверх этого стихотворения в папку ложился черновик нового стихотворения. Через более или менее длительное время избранные стихи пополняли машинописное собрание стихотворений»[1].

Так с первых авторских чтений, со знакомства с рукописным текстом первых читателей (среди которых, помимо круга литераторов, сегодня оказывается и редактор и издательские рецензенты) начинается читательское восприятие текста. Начинается и воздействие произведения на литературный процесс — хотя и ограниченное и с трудом поддающееся учету. И стихи того или иного поэта нередко успевают сыскать себе подражателей еще прежде, чем дойдут до широкого читателя.

В первой трети XIX в. это явление вырисовывалось намного более определенно, чем сегодня. А. Бестужев (Марлинский) писал о Пушкине в критической статье: «...плод сих чувств есть рукописная его поэма «Цыганы». **Если можно говорить о том, что не принадлежит еще печати, хотя принадлежит словесности,** то это произведение далеко оставило за собой все, что он писал прежде. В ней-то гений его, откинув всякое подражание, восстал в первородной красоте и простоте величественной». И далее, после довольно холодных оценок современных пьес («Русский театр в прошедшем году обеднел оригинальными пьесами»): «Но все это выкупила рукописная комедия г-на Грибоедова «Горе от ума», феномен, какого не видели мы от времен «Недоросля» и т. п. («Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 года»)[2]. Вопрос о печати — это, в сущности, вопрос о возможности ознакомления с текстом всех потенциальных читателей. Действительно, круг читателей списков поэмы Пушкина или комедии Грибоедова количественно мог приближаться к кругу всех читателей печатного издания (тиражи которых колебались в среднем от 500 до 3000 экземпляров). Если сегодня «литературный акт есть акт общения посредством книги»[3], то это следствие главным образом того обстоятельства, что невозможно сделать произведение в принципе доступным для ознакомления **любому** из огромного числа сегодняшних читателей иначе, как напечатав его в типографии в достаточно большом количестве экземпляров.

При изучении литературного творчества, при воссоздании картины его восприятия современниками писателя и последующими поколениями важно помнить следующее обстоятельство: художественные тексты подчиняются разным закономерностям при жизни их автора и после его смерти.

На протяжении творческой жизни писателя все его рукописные

---

[1] Заболоцкий Н. Н. Краткие воспоминания об отце и о нашей жизни.— В кн.: Воспоминания о Заболоцком, с. 197.

[2] Цит. по кн.: Литературно-критические работы декабристов. М., 1978, с. 75, 76 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

[3] Эскарпи Р. Революция в мире книг. М., 1972, с. 31.

и печатные тексты, не только художественные, публицистические, но и эпистолярные (причем независимо от того, в чьих руках находится рукопись с этим текстом), пребывают, с историко-литературной точки зрения, в состоянии потенциальной подчиненности его творческой воле: текст, являющийся частью одного замысла, может стать частью другого, коренным образом видоизмениться[1].

Вот почему прижизненная публикация текстов писателя без его согласия считается недопустимой не только по соображениям этическим и юридическим, но также и потому, что в этом случае сочинение поступает в печать путем механическим, вне авторского (т. е. так или иначе творческого) волеизъявления.

Период, обнимающий время творческой жизни писателя,— это стадия **создания текстов;** период, начинающийся после завершения жизнедеятельности писателя,— время, когда общество имеет дело с его **наследием.** В эти два периода тексты бытуют, подчиняясь разным, специфическим для каждого периода, закономерностям, которые мы и пытаемся описать.

Пока писатель живет и пишет, перед нами — два слагаемых каждого его произведения. Только одно из этих слагаемых — очевидно, а другое — незримо и представляет собой величину предполагаемую, потенциальную. Это — текст и авторская воля к его изменению, либо реализующаяся, либо нет.

Во время первых авторских чтений произведение воспринимается слушателями как находящееся в поле, так сказать, наглядно насыщенном творческой энергией,— и это неминуемо окрашивает впечатление. Слушатели сознают, что перед ними — тот, кто волен этот текст изменить, продолжить, вовсе уничтожить. Мемуаристами засвидетельствованы случаи, когда, например, слушатели Булгакова просили близких друзей автора повлиять на него, уговорить не продолжать работу над романом, а обратиться к другим замыслам[2]. Здесь мысль о дальнейшей судьбе произведения и автора явно мешала непосредственному впечатлению слушателей, отягощала эстетическое переживание посторонними соображениями, которых не было бы, видимо, при чтении **печатного** текста, поскольку дело сделано.

В сходной ситуации оказывается текст недопечатанный, публикующийся с продолжениями: читатель надеется, что автор еще как-то учтет его пожелания — ведь все в его воле... А. Т. Твардовский приводил в печати письма, полученные вместе с огромной читательской почтой, вызванной поэмой «Василий Теркин». Это письмо пришло, когда «Книга про бойца» печаталась в газете Западного фронта:

«Тов. Твардовский, спрашиваем Вас: нельзя ли в Вашей поэме заменить имя Василий на Виктор, так как Василий — мой отец, ему 62 года, а я сын его — Виктор Васильевич Теркин, командир

---

[1] Так произошло, например, с «Васей Теркиным» — стихотворными фельетонами А. Твардовского 1939—1940 гг., претворившимися позднее, начиная с 1942 г., в «Книгу про бойца» — в «Василия Теркина».

[2] См.: Ермолинский С. А. Драматические сочинения, с. 664—665.

взвода. Нахожусь на Западном фронте, служу в артиллерии. А потому, если можно, то замените, и результат прошу мне сообщить по адресу: п/п 312, 668 арт. полк, 2-й дивизии, Теркину Виктору Васильевичу»[1].

Мы знаем пример разрыва отношений двух литераторов из-за фамилии одного из героев прочитанного автором в дружеском кругу романа. Эта фамилия совпала с фамилией слушателя, и тот просил автора изменить «хотя бы одну букву», пребывая в полной уверенности, что тому это «ничего не стоит».

Здесь проявилось нередкое смешивание читателем (хотя в роли читателя-слушателя оказался на этот раз профессиональный литератор!) авторской творческой воли с авторским произволом: читателю кажется, что «своя рука — владыка», а автор скован многими неотменяемыми для него свойствами уже сложившегося текста. В рассказанном случае для автора невозможно было переиначить фамилию героя; его отказ был непонят и вызвал ссору.

Оценка произведения в рукописи — одна из самых трудных задач. Мы отвыкли читать текст, написанный рукою. Сегодня ни один редактор, ни один рецензент не возьмется, пожалуй, оценить произведение, не перепечатанное на машинке. Но и машинопись неопубликованного произведения оценить нелегко. Текст, казалось бы, тот же самый, а воспринимаем мы его иначе. Дело тут в том, что увеличение тиражей и всецело государственная организация издательского дела (среди прочего — удлинение сроков от момента сдачи рукописи в издательство до выхода книги[2]) все более отделяло в сознании читающего машинописный (неопубликованный) текст от печатного (опубликованного, т. е. прошедшего все многочисленные этапы подготовки к печати и вышедшего достаточно большим количеством экземпляров). Чтение в рукописи стало включать в себя много дополнительных моментов.

Новое же имя (при знании того факта, что автор, скажем, наш современник) сильно усложняет положение такого читателя. И мы знаем случай, когда автор, напечатав первое произведение, сразу принесшее ему славу, сделал следующую надпись на журнальном тексте одному из первых читателей повести: «...Такому-то, умеющему ценить литературные произведения в рукописи».

В специфической ситуации оказывается непременный участник современного издательского процесса — тот читатель-эксперт, который читает еще не опубликованные произведения и должен выска-

[1] Твардовский А. Т. Как был написан «Василий Теркин» (ответ читателям).— Твардовский А. Т. Собр. соч., в 6-ти т. М., 1980, т. 5, с. 105. Изучение поэмы «Василий Теркин» дает преподавателю литературы большие возможности для обсуждения читательского отношения к литературному произведению, самоотождествления с любимым героем, споров читателей с автором и т. д. Для этого можно использовать не только указанную статью поэта, но и комментарий к поэме (Указ. соч., т. 2, с. 418—425) и особенно материалы, помещенные в издании поэмы в серии «Литературные памятники» (М., 1976).

[2] Сравним с этим повторяющийся рассказ В. Б. Шкловского о том, как в 1918 г. «Мистерию-буфф» Маяковского в издательстве ИМО, штат которого состоял из трех человек, «набрали в ночь», за сутки сброшюровали и выпустили (см., например: Шкловский В. О Маяковском. М., 1940, с. 114).

зать свою оценку развернуто, в письменной форме, причем с обязательным практическим предложением: печатать или не печатать. И если речь идет о неизвестных рецензенту (не печатавшихся до этого времени) авторах, приславших свои произведения в редакцию журнала или издательства,— особое значение приобретает и личный вкус этого первого читателя, и широта его кругозора, и то чувство ответственности перед культурой, которой в большой мере должен быть наделен литературный эксперт.

В идеальном случае (т. е. исключающем привходящие обстоятельства — свойства личности рецензента, его представление об актуальности тех или иных тем, его ориентацию на задачи редакции и т. п.) рецензенту предстоит решить главный вопрос — имеет ли данное произведение отношение к литературе? Если бы удалось разъять на составляющие ту сложную операцию, которую проделывает как бы «само» восприятие этого первого читателя, мы узнали бы очень многое о формировании и применении критерия художественного (среди прочих весьма важен вопрос, с чем именно, с какими именно образцами мысленно сопоставляет данный текст такой читатель).

Чтение совершенно нового для нас автора в виде журнального текста уже существенно отличается от чтения его же рукописи. Читая печатный текст, мы знаем — до нас уже совершен некий отбор, данное произведение уже понравилось целому ряду экспертов. Кроме того, открывая свежую книжку журнала, читатель более или менее ясно представляет себе, что вместе с ним открывают ее десятки тысяч подписчиков. Это так или иначе воздействует на восприятие. Место неуверенности в оценке произведения, заведомо читаемого немногими, здесь может занять уверенность — вырабатывая оценку, читатель как бы не несет за нее ответственности: произведение все равно будет интенсивно оцениваться множеством людей независимо от его мнения.

Трудности оценки экспертной засвидетельствованы самой общественной памятью — она сохранила те случаи, когда редакторы сумели оценить по достоинству совершенно нового для них автора: Белинский и Некрасов, прибежавшие ночью к Достоевскому после прочтения его первой повести.

Но вот произведение вышло в свет. Момент печатания — тот момент, когда текст произведения в глазах автора отделяется от рукописи. Рукопись в его глазах перестает быть хранителем содержания — она передает эти функции всему тиражу издания.

Жизнь текста в читательской среде, как мы видели, началась уже до этого. Эта жизнь, пожалуй, описывается двумя поговорками. Одна из них гласит: «Слово — не воробей, вылетит — не поймаешь». Произнесенный текст, найдя хотя бы одного слушателя, уходит в какой-то степени из-под власти автора. Писатель сталкивается с такой неуправляемой вещью, как память, и стихотворение, однажды услышанное, кем-то запоминается навсегда. Другая поговорка утверждает, и не без оснований: «написано пером — не вырубишь топором». Писатель создает новую редакцию комедии, отме-

няя ею прежнюю, но отменить полностью — «вырубить» — не удается, и ранняя редакция комедии, прочитанная кем-то в списках, цитируется в чужих текстах. Так писатель может оказаться в потоке культуры прежде, чем он выразит на этот счет свое достаточно определенное мнение. А выражение этого мнения издавна связывается с передачей автором рукописи в печать.

Так текст, находясь в поле своего творца, одновременно выходит из сферы творческой воли, приобретая силою вещей самостоятельную жизнь.

Обратимся еще раз к поговорке о «написанном пером». Рукописный текст подтверждает ее своим материальным существованием — можно уничтожить рукопись, но уничтожить текст, сохраняя рукопись, практически нельзя: зачеркнутый текст остается. Тем более необратимо издание — хотя и известны авторские попытки скупить тираж издания, вышедшего с грубой ошибкой, но они никогда не удаются полностью, и в конце концов в руках коллекционеров обязательно окажется несколько экземпляров именно данного издания.

И все-таки, несмотря на очевидность технической стороны дела, как показывает литературная история, автор смотрит (в общем случае) на однажды порожденный им текст как на находящийся в полной его власти, хоть он и не может не знать, что этот текст уже во многом принадлежит читателю, обществу, времени, что он движется в потоке времени, отдавая свои смыслы (не убывающие от этого) и обрастая интерпретациями.

Вот это движение опубликованного текста, его встраивание в здание культуры (цитаты из него уже попадают в другие тексты) как бы отрицается автором в его преобразующей работе. Собственный текст для него принципиально неподвижен, пока он, автор, вновь к нему не прикоснулся. Можно описать это же явление и иными словами: текст для автора потенциально всегда текуч, так как может быть изменен им самим, тогда как для читателя, склонного не знать об этой возможности, изданный текст стабилен.

Переводя написанный текст в печатную форму, т. е. размножая и распространяя его, автор продолжает применять к нему навыки работы с рукописью (т. е. с единственным и находящимся в его воле экземпляром текста): он правит текст для новых изданий. Так возникает противоречие между властью автора над текстом и его бессилием перед результатами начавшейся его жизни в читательской среде, в литературном процессе (т. е. перед судьбой издания).

Можно было бы уподобить напечатанное произведение источнику света: световые волны, разбегаясь, уходят в бесконечное пространство, находя неопределенное число неопределенных уловителей, но часть волн наталкивается на отражающую поверхность — и возвращается обратно к источнику света, донося до него его же преображенное отражение. Предположим, что источник этот мог бы менять свое излучение под влиянием этой отражающей поверхности. Тогда новые, преображенные световые волны будут также расхо-

диться в пространстве, находя те же и новые уловители, но изменение источника уже не в силах остановить или преобразовать те световые волны, которые разошлись от первых его излучений.

В общем случае авторское стремление к бесконечной в принципе реализации все новых и новых ходов творческой мысли встречает некоторое сопротивление читательской среды, которая стремится сохранять иллюзию раз и навсегда сотворенного художественного мира, с героями, чья жизнь уже «прожита» так, а не иначе. Та же самая среда, которая, пока произведение печаталось «с продолжениями» в газете или журнале, обращалась к автору с советами дать герою благополучную судьбу, теперь противостоит (хотя и не всегда выражает это) власти автора над текстом, не хочет переиначиваний уже известного.

Но прежде чем говорить об отношении к изданному тексту автора, посмотрим, как начинается жизнь этого текста в среде тех, кому он адресован. Здесь два главных действующих лица — **читатель** и **критик**[1]. Но ведь и критик — читатель произведения? Да, но в том только смысле, что он тоже его читает. Когда же он начинает писать о прочитанном, то сразу выступает в иной социальной роли — уже потому хотя бы, что его оценка направлена тому же самому читателю, хотя и не только ему. У писателя и у критика есть общий адресат. Читатель может, если хочет, сравнивать свое впечатление от произведения с тем, которое излагает ему с журнальных страниц критик.

Мнение читателей о новом произведении может долгое время никак не проявляться на поверхности социальной действительности — оно проявляется в таких невидимых формах, как очередь за книгой в библиотеке, как обмен мнениями в домашнем или дружеском кругу. Имеет ли успех произведение у читателей — это мы можем выяснить лишь специальными исследованиями.

Зато отношение критики всегда очевидно — оно на страницах журнала, на газетной полосе.

Далеко не всегда читатель и критик одновременно и одинаково оценивают произведение. Один может опережать другого, отставать, снова забегать вперед. Важный материал, характеризующий читательскую судьбу повести Н. Островского «Как закалялась сталь», приводит в своей книге Л. Аннинский. «В апреле 1932 г. журнал «Молодая гвардия» поместил начало повести. Он печатал ее маленькими кусками, растягивая публикацию... В сентябрьском номере «Как закалялась сталь» была, наконец, завершена... За пределами журнала ее пока не замечает никто. Через полгода она выходит отдельной книжкой — и опять полное молчание толстых литературных журналов... Единственный орган печати, который с первой секунды регулярно и добросовестно поддерживал Островского,— это сама напечатавшая его «Молодая гвардия». Здесь бережно отрецензировали отдельное издание и выразили надежду, что в последую-

[1] Первые сведения об этом участнике литературного процесса сообщаются в школе в 7-м классе: «Критик — литератор, занимающийся истолкованием и оценкой художественных произведений». Часть предлагаемого здесь материала можно сообщать учащимся уже на этом первом этапе.

щей работе автор избавится от стилистических несовершенств. Здесь поместили и первые отклики читателей, бурно приветствовавших Корчагина, но даже здесь никто еще не чувствовал, что придет за этими первыми разрозненными откликами».

В августе 1934 г. имя Островского произнесено было на I съезде писателей, а в декабре 1934 г. Михаил Кольцов напечатал о нем очерк. «И его очерк произвел впечатление взрыва». Сильнейшее действие оказало описание облика молодого писателя. Очеркист не смягчил красок: «Николай Островский лежит на спине, плашмя, абсолютно неподвижно» и т. д. Так читатели узнали — вот, оказывается, в каком состоянии человек может писать книгу, именно этому процессу отдавать последние силы. Несомненно, на наш взгляд, что судьба Островского имела значение для повышения ценности литературного труда в общественном сознании.

Исследователь утверждает, однако, что еще прежде того, как стали известны эти биографические факты, читатели уже стояли в очереди за книгой в библиотеку, уже шли сотни писем в журнал «Молодая гвардия». «...Книга Островского распространялась в читательской среде без малейших подсказок критики. Многие люди, которым суждено было впоследствии стать пламенными пропагандистами повести «Как закалялась сталь», в ту пору вообще еще не читали ее...» Мало того, здесь мы сталкиваемся с уже знакомой нам по описанию истории повести Л. Толстого «Крейцерова соната» ситуацией, когда, как описывал мемуарист, списки повести еще до печатания «облетели весь читающий Петербург».

«В ту пору, когда повесть еще вообще не дошла до издателей, ...рукопись уже рвали из рук в комсомольских ячейках Шепетовки, и пять часов подряд читали вслух на активе, и обсуждали в местном педагогическом техникуме!» Автор еще не знал, увидит ли его повесть свет, а читательский успех ее — пока еще в той среде, которая хорошо знала реальный материал повести,— уже начинался. «Чуть позднее, в конце 1932 года,— когда только что вышедшую книжку едва зарегистрировали одни только библиографические справочники, а критика вообще молчала,— политуправление армии скупило восемьдесят процентов тиража, и потом до журналистов стали доходить подробности: какой-то боец, отстояв свои часы на посту, затем вместо сна читал «Как закалялась сталь»...» Исследователь высказывает важные соображения о самом характере чтения этой книги: «Нет, эту книжку читали не так, как обычную литературу. Недаром и слово-то употребляли другое: «не читали», а «прорабатывали». Проходили по многу раз... Перечитывали не затем, конечно, чтобы узнать, «что произошло дальше». Что дальше — и так знали наизусть. **Перечитывали, потому что заключено было в тексте то знакомое напряжение, которого жаждали, к которому заново приобщались, которым заряжались»**[1]. Так читательская среда как бы сама определила, что именно нашла она в тексте, ставшем действительно настольной книгой нескольких поколений.

---

[1] Аннинский Л. «Как закалялась сталь» Н. Островского. М., 1971, с. 11, 14—20 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

### 3. Автор, читатель, критик и многие другие

Но только ли читатель и критик участвуют сегодня — наблюдая, воспринимая, оценивая — в том пути, который проходит рукопись и книга писателя в культурном процессе? Говоря иначе: с каких точек зрения можем мы описывать создание и последующую жизнь рукописных и печатных текстов художественной словесности?

То время, которое мы называем временем создания текстов, т. е. время жизнедеятельности их автора, доступно наблюдению по крайней мере с трех разных пунктов, причем с каждого из них видна лишь часть происходящего, лишь определенный слой создающихся текстов.

Первый из этих пунктов — точка зрения автора. Поясним сразу — мы не питаем иллюзий, что путем вчувствования, интуитивного проникновения сможем дублировать авторский творческий процесс (а он и составляет, конечно, главное и ценнейшее содержание времени создания текстов). Мы лишь условно совмещаем точку зрения исследователя с точкой зрения автора.

По-видимому, любой автор мог бы сделать приблизительно следующее схематичное самоописание: в каждый момент своей жизни он находится в процессе создания какого-либо произведения, задумывает некое будущее и тем или иным образом выражает свое отношение к произведению, написанному ранее — завершенному или незавершенному, изданному или неизданному. Такой «прошлый» текст он сохраняет, изменяет, отдает в печать или, наоборот, уничтожает. Судьбу своих уже изданных текстов — если они напечатаны или если были доступны какому-то кругу читателей — автор знает, как мы видели, весьма неполно. Слово — «вылетело», ушло к читателю, началась его жизнь, уже во многом отделенная от автора. Он может, в сущности, только оценивать так или иначе свои прошлые слова.

Вторая точка зрения — взгляд наблюдателя-современника, регистрирующего всю публичную, гласную, объявленную, внешнюю сторону жизни и творчества писателя — всю печатную продукцию, печатные анонсы изданий, любые печатные (или проходящие через разные каналы средств массовой информации) сообщения о нем (отчеты о его публичных выступлениях, чтениях и т. д.). На этом пункте наблюдения мы видим характерную для современного общественного быта фигуру поклонника того или иного поэта — собирающего «всего такого-то» или — «все о таком-то».

Сюда же относится в той или иной степени угол зрения современной критики.

В большей или меньшей степени критик также располагает всеми печатными сведениями о писателе, но он не ограничивается, естественно, ролью регистратора — его оценки становятся частью этой печатной жизни писателя. В них совершается выбор критика между разными произведениями одного автора, в них же — пожелания писателю, прогнозы и проч. Известно, что взгляд современников нередко бывает более зорким, чем взгляд позднейших иссле-

дователей: критика чутко фиксирует новое литературное качество. (В других же случаях она может не принять как раз то, что впоследствии будет понято как ценность.) Однако ни критик, ни читатель не может увидеть творчество писателя — пока длится это творчество — как целое. Время творческой жизни писателя держит его собственные тексты в состоянии потенциальной готовности воспринять новые проявления его воли. Оно же держит в состоянии ожидания и самих читателей и, разумеется, критиков. Читатели «Братьев Карамазовых» готовы были к изменению представления о романе в связи с обещанным автором в предисловии его продолжением, и известие о том, что роман, ставший последним, остановлен на данной точке навсегда, что творческий потенциал погашен, произвело глубокую перестройку в читательском восприятии. Взгляд современника замещается постепенно взглядом ретроспективным. К нему мы обратимся позже. Пока же задержимся на второй точке наблюдения, которая в последние десятилетия во многом стала местоположением не только читателя поэта, но и его слушателя, и зрителя. Можно слушать авторское чтение по радио, можно слышать и видеть поэта с экрана телевидения. Такие радио- и телепередачи оказываются близки к изданию — их могут слышать миллионы людей, никак между собой не связанных (в отличие от слушания «живого» автора),— подобно тому как все они могут (во всяком случае, теоретически!) читать одну и ту же книгу (правда, в отличие от телепередачи — не одновременно). Пластинка с записью автора еще ближе к изданию — ее аудитория и большая, и невидимая автору, и разновременная. Этим пластинка и оказалась предпочтительней для современных авторов, по их признаниям, чем аудитория «видимая»,— «многие поэты относятся с откровенной симпатией именно к такому, невидимому и неизвестному им слушателю»[1].

По самой сути литературного творчества автору важнее ввести произведение в соприкосновение с **читателем вообще,** чем увидеть непосредственную реакцию конкретного читателя. Вот почему, скажем, как угодно бурный прием узкого круга слушателей отнюдь не компенсирует для автора отсутствие той безличной и неведомой (напомним строку Ахматовой о читателе — «поэта неведомый друг») массовой аудитории, которую предоставляет ему издание книги.

В «видимой» же аудитории сложился определенный тип посетителя, который сегодня «не может быть кем-либо иным кроме как зрителем. Он пришел знакомиться **не со стихами** (это лучше и проще сделать в библиотеке), а **с поэтом,** который ему обещан»[2]. Действительно, на авторских концертах поэтов, как правило, лишь малую часть читаемого составляют новые, еще не публиковавшиеся произведения — и это отличает сегодняшнюю «видимую» аудиторию от той, которая приходила знакомиться с заведомо новыми поэтическими текстами.

Но что это такое — знакомиться с поэтом? Знакомиться вот

[1] Павлович М. Возьмите на память мой голос... Размышления о проблемах литературной грамзаписи.— Лит. обозрение, 1978, № 11, с. 104.

[2] Там же, с. 104 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

таким образом, в большом зале? Явление это насчитывает уже много десятилетий, в разные годы оно было разным и до сих пор еще серьезно не осмыслено. А ведь свободное лицезрение автора — в зале или у себя дома, на экране телевизора,— несомненно, отразилось на представлениях читателя о личности автора, «образе автора», «литературной личности» и т. п. В каком-то смысле возродилась (но в ином качестве) ситуация пушкинского и даже предпушкинского времени, когда большая часть читающей публики знала поэта в лицо. В этом смысле всего дальше от нашего времени, по-видимому, рубеж XIX—XX вв., когда значительнейшая часть читателей Чехова и Блока никогда их не видела, кроме как на фотографиях и портретах.

Что же касается той аудитории, которая автору невидима, а сам он ей виден во всех подробностях, приведем немаловажные размышления на эту тему одного из поэтов: «По-моему, постоянно показываясь по телевизору, иной поэт становится театрален, а слушатель и читатель соответственно превращаются в зрителей. Зритель, имеющий возможность сколько угодно разглядывать своего — до тех пор, может быть, любимого! — автора, избаловывается, скучает. У него появляется чувство зрительной собственности на поэта — думаю, что с этим же благодушным любопытством в стране великанов разглядывали Гулливера, когда он сидел у девочки Глюмдальклич не то в игрушечном домике, не то в рабочей шкатулке» (Новелла Матвеева). Дальше поэт говорит еще определенней: «Когда читатель постоянно имеет авторов перед собой, мне кажется, что глядя на них, он думает о чем угодно, только не о стихах. Созерцая одного поэта, *зрители* (курсив Н. Матвеевой.— *М. Ч.*), может быть, удивляются: ишь, какой шустрый... Озирая другого, думают: вот если от его пиджака оторвется сейчас пуговица, то это увидит вся страна!.. Вид отвлекает от звука и смысла. **Облик автора, навязываясь публике, отводит ее от внутреннего и сокровенного: от стихов.** ...Автор иной раз позирует, привыкает вдруг и к наставительству масс, путает показывание себя, свое физическое явление народу с явлением таланта своего — настолько-де очевидно, что всем даже на экранах видать! А на поэзию все это, по-моему, воздействует *никак*» (курсив Н. Матвеевой.— *М. Ч.*). Существенна и оговорка: «Впрочем, не всегда же всё так печально. Бывают ведь люди очень живые, артистичные по натуре. Выступая, они не устают, не напрягаются, но и не позируют. Говорят интересно — не дают никому времени заглядеться на пуговицы своего пиджака. Благо, если они еще и талантливы как поэты. Еще лучше, если они умеют совмещать природную уединенность поэзии с общительностью артистизма. Если так, то на телевидении они как рыбы в воде, и трудно, да и незачем тогда возражать против их сколь угодно частых выступлений на телеэкране»[1].

---

[1] Альманах поэзии. М., 1983, вып. 37, с. 125—126. Материал, говорящий о **формах** знакомства современных читателей с поэзией и поэтами, можно использовать при изучении обзорной темы советской поэзии 80-х годов, а также при изучении Маяковского, знакомство с поэзией которого приурочено в программе к формированию понятия о лирическом герое.

Итак, мы наметили пока две точки зрения, два пункта наблюдения за движением рукописных и печатных текстов при жизни их автора. При этом одному наблюдателю — читателю — доступен главным образом слой печатных текстов, другой же — автор — занят главным образом своими рукописями. Изучение **читателя** в настоящее время — предмет главным образом социологии. Наша книга рассказывает о писателе. Попробуем же понять, каким образом можем мы «узнать» точку зрения писателя на свои тексты в какой-либо момент его жизнедеятельности.

Некоторые инструменты для этого у нас есть. Но рассмотрим сначала пристальнее **письменный стол** писателя. Какие именно рукописи лежат на этом столе, если иметь в виду, конечно, не конкретные названия произведений конкретного автора?

Это прежде всего — рукописи текстов, находящихся в непосредственной работе или являющихся набросками будущих замыслов, а также оставленных незавершенными (на время или навсегда — при жизни писателя ответа на этот вопрос нет). Вторую большую группу рукописей составят разные редакции произведений **опубликованных.**

Попытаемся представить себе, что происходит с **текстом,** заключенным в конкретной рукописи, на протяжении жизни автора. Начнем с того простейшего случая, когда с ним не происходит ничего — однажды написанный, он останется неприкосновенным до конца дней автора, и, возможно, станет предметом будущих публикаций. Противоположный случай — когда текст уничтожается, полностью или частично, вместе со всей рукописью или с ее частью, как под влиянием авторской воли, так и внешних по отношению к автору воздействий.

Текст, уцелевший в неприкосновенности, может менять свое значение — по мере возникновения других текстов того же автора он получает новое место в контексте творчества. В некоторых случаях он становится частью текста более обширного (например, стихотворный фрагмент, до поры до времени существующий среди рукописей поэта в качестве самостоятельного произведения, включается в новую поэму).

Наконец, наиболее частый случай: сам текст может изменяться — автор его наращивает, сокращает, исправляет. Зачеркивания или поправки приводят к возникновению двух и более слоев текста.

Может меняться и сама **рукопись** как носитель текста. Тетрадь с рукописной редакцией какого-либо произведения может быть расчленена, соединена с другими, частично или полностью уничтожена. При этом она не обязательно становится дефектной в отношении текста (например,— вырванные страницы не повлияли на последовательность текста). Но в архивном деле она и в этом случае будет рассматриваться как дефектная в отношении носителя текста («тетрадь с частично вырванными листами» — так опишет рукопись архивист). В других случаях окажется поврежденным и текст.

Рукопись может меняться и от механических воздействий (гибель или повреждение рукописи от сырости, пожара и т. п.),—

портится или погибает, как уже говорилось, вместе с текстом.

Наконец, она может оставаться материально неизменной на протяжении всей жизни автора — а может быть и уничтожена им самим целиком. Такое уничтожение как акт творческой воли (впрочем, иногда это — вынужденное действие) направлено чаще всего на текст. Но уничтожается-то обычно вся рукопись. Если же автор только вымарывает текст, то на сегодняшнем уровне архивного дела и криминалистики это не приводит к его уничтожению. С другой стороны, механическое воздействие (выцветание чернил, стирание карандаша) одновременно затрагивает текст и может даже повести к полному его уничтожению.

В одной из фантастических повестей В. Ф. Одоевского под названием «4338-й год. Петербургские письма» автором обыгрывается печальная судьба, ожидающая через два с лишним тысячелетия современные ему рукописи. Один из персонажей повести «доказывает, что древнее название Петербурга было Питер; в подтверждение своего мнения он представил конгрессу подлинную рукопись. Я видел сей драгоценный памятник древности; он писан на той ткани, которую древние называли бумагой и которой тайна приготовления ныне потеряна; впрочем жалеть нечего, ибо ее непрочность причиною тому, что для нас исчезли совершенно все письменные памятники древности»[1].Между тем относительно рукописей своих современников, а особенно предков он мог бы быть, пожалуй, спокоен: рукописи XVIII в. дошли до наших дней в прекрасном состоянии — в гораздо лучшем, чем те, что писались столетием позже.

Переработка автором текстов опубликованных — для новых изданий — означает отмену текстов более ранних. Но отмена эта, как уже пояснялось, является все-таки условной — как бы категорично она ни была выражена. Зато отмена текста рукописного нередко выражается во вполне реальном его уничтожении. Таким образом, одинаковые по своим мотивам действия автора совсем поразному отражаются в культуре. Текст, заключенный только в данной рукописи, за ее физические границы не выходит и с ней вместе погибает, чего практически не может произойти с текстом, заключенным в тиражированном издании.

Однако уничтожение (или, напротив, сохранение) отмененного рукописного текста обусловлено и некоторыми общими культурными представлениями, не связанными с особенностями художественного мышления автора. На них мы остановимся. Именно обращение автора со своими рукописными текстами и рассматривается нами как особая, еще недостаточно осмысленная сфера, где обнаруживает себя текстовое и архивное поведение писателя и где, с другой стороны, происходит выход исследователя за границы историко-литературной проблематики.

Основную и очевидную часть литературного процесса новейшего времени составляет взаимодействие текстов, представленных в печатной форме,— то есть потенциально известных сколь угодно

---

[1] Одоевский В. Романтические повести. Л., 1929, с. 373.

широкому кругу лиц и отражающихся в столь же широком круге литературно-общественных явлений. Всякий их может процитировать в собственном сочинении, может оценить их устно или печатно. Это — взаимодействие условно «готовых» текстов (как художественных, так и публицистических, критических и проч.). Это — слой текстов **объявленных.** Непосредственно к ним примыкает, граничит с ними слой текстов необъявленных, то есть известных большему или меньшему кругу лиц, но еще не дошедших до печати. Речь идет, таким образом, о текстах, еще не поднявшихся в «верхние», всеми обозреваемые пласты литературного процесса. Эта группа текстов, как видели мы хотя бы по объявлению Пушкина в его «Современнике», проникает тем не менее в литературный процесс, и, следовательно, воздействует на него. Литератор, исследователь русской литературы Н. А. Роскина запомнила свидетельство своего старшего коллеги Н. Я. Берковского: «Заболоцкому стали подражать до того еще, как его стали печатать».

Можно было бы сказать, что литературный процесс включает несколько потоков. И если в одном, наиболее широком (но далеко не всегда несущем в себе и высшие достижения), взаимодействуют объявленные, равнодоступные тексты, а в другом имеется случайная, неравномерная связь с текстами, известными сравнительно узкому кругу, то в третьем потоке идет систематический взаимообмен между авторами по мере возникновения текстов, независимо от того, получают ли они в данный момент печатную форму или нет.

Заметим, что творчество в определенные эпохи подразделяется на «верхний этаж» и «нижний»,— т. е. самими авторами не предназначенный к печати. О таком подразделении пишет Ю. М. Лотман применительно к поэзии 1790-х — 1810-х гг., указывая, что часть творчества, составлявшая «нижний пласт», «не входила в официальный свод текстов данного поэта, ее не упоминали критики в печатных отзывах (введение в текст «Онегина» Буянова[1] было сознательным нарушением этого неписанного, но твердо соблюдавшегося поэтического ритуала). Однако, с другой стороны, именно она не только пользовалась широкой известностью, но и была в глазах современников выражением подлинной индивидуальности поэта. <...> «Нижний» <...> пласт должен был производить на читателя впечатление непосредственности (это достигалось отказом от требований, обязательных в официальной литературе)»[2]. Понятно, что в разные периоды литературной жизни это соотношение выглядит по-разному, и бывают периоды, когда соприкосновение этих двух пластов почти полностью исключено и, напротив,— периоды, когда «нижний» этаж активно воздействует на «верхний», повышая его уровень своим подпором.

Мы имеем в виду разделение иного порядка — не внутри самого искусства, не среди условно готовых произведений, а в более широкой сфере текстов. В необъявленный пласт оказываются включенными

---

[1] Герой непечатавшейся поэмы В. Л. Пушкина «Опасный сосед».— *М. Ч.*
[2] См.: Поэты 1790-х — 1810-х годов. Л., 1971, с. 29.

и незавершенные художественные тексты, и те, что направлены конкретному бытовому адресату. И автор, и тот, кто прикосновенен к его жизни, хорошо сознают разницу этих двух слоев — как норму, которая, естественно, может нарушаться и нарушается. Характерен в этом смысле упрек, обращенный И. С. Тургеневу одной из его корреспонденток: «Милый Иван Сергеевич, нехорошо быть писателем! — Вы так привыкли **передавать мысли Ваши только публике,** что перед листом белым, **назначенным доброму другу,** Вам в голову ничего не идет...» и его ответ: «напрасно Вы обвиняете меня в авторском кокетстве; если я для Вас не мог написать более десяти строк, то для публики я бы и двух слов не написал — в теперешнем моем расположении духа»[1].

Для некоторых же из писателей такое разделение видится непременным условием и посмертного обращения в обществе написанных ими текстов. С большой отчетливостью такая точка зрения была выражена, например, И. Гончаровым. За два с лишним года до смерти он напечатал статью «Нарушение воли», в которой писал: «Завещаю и прошу прямых и не прямых моих наследников и всех корреспондентов и корреспонденток, также издателей журналов и сборников всего старого и прошлого не печатать *ничего*, что я не напечатал или на что не передал права издания и что не напечатаю при жизни сам, конечно, между прочим, и писем. Пусть письма мои останутся собственностью тех, к кому они писаны, и не переходят в другие руки, а потом предадутся уничтожению... в письмах моих нет ничего дельного, серьезного, глубокого...»[2].

Тот слой текстов, который прямо участвует в литературном процессе, относительно стабилен. Он изменяется (при нормальном развитии этого процесса) только в одном направлении — все время пополняется, расширяется за счет новых изданий. Каких же? Кроме переизданий и новых публикаций ныне живущих авторов, осуществляются издания посмертные. Вот эти-то новоиздающиеся тексты, называемые обычно публикациями литературного наследия, и есть тот канал, по которому происходит перекачивание текстов необъявленного слоя в объявленный.

Слой текстов неопубликованных, в отличие от опубликованных,— неустойчив. Он изменяется в разных направлениях — не только пополняется, но и уничтожается и самоуничтожается, частично же всплывает в слой печатных текстов. Одни тексты попадают туда еще при жизни их авторов. Другие — только на следующей стадии, когда на поверхность культурного процесса поднимается явление, получающее, скажем, название «Неизданный Достоевский»[3].

Для того чтобы тексты из необъявленного слоя могли подняться

---

[1] Цит. по ст.: Алексеев М. П. Письма И. С. Тургенева.— Указ. соч., с. 36—37 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

[2] Гончаров И. Собр. соч. М., 1980, т. 8, с. 184.

[3] Так назван составителями вышедший в 1971 г. том 83 «Литературного наследства», представляющий собой публикацию записных книжек и тетрадей 1860—1881 гг., того, что писалось «для себя», служило подготовительным материалом для романов и «Дневника писателя».

в объявленный, стать частью общей жизни культуры, они должны, как минимум, уцелеть до того момента, когда это станет возможным. Между тем они, как мы уже знаем, находятся целиком во власти обстоятельств — в противоположность текстам печатным. Их судьба зависит нередко и от того, были ли своевременно сняты с них копии самим автором или его близкими. Множество стихотворений, писем публикуется по копиям — автографов их не сохранилось. Если они были уничтожены самим автором — это могло быть связано не только с внешними обстоятельствами (описание таких случаев не входит в нашу задачу), но и с отношением его к составу своего будущего литературного наследия.

Не всегда автор имеет вполне определенное к этому отношение. Даже имея, далеко не всегда он успевает его зафиксировать. Смерть приходит нередко и внезапно и безвременно, и беловые рукописи стихотворений с давними датами, найденные в письменном столе поэта, не всегда свидетельствуют о том, что автор вообще не хотел печатать их при жизни,— мысль о печатании могла бы возникнуть у него на каком-то следующем этапе.

Но архивистам хорошо знакомы и завещательные надписи на связках бумаг в личных архивах. Эти надписи, кроме конкретного своего смысла, выражают варианты отношения писателей к периоду наследия:

а) «печатать после моей смерти» (или — «по истечении некоего срока»);

б) «вскрыть после моей смерти» (или «по истечении некоего срока»);

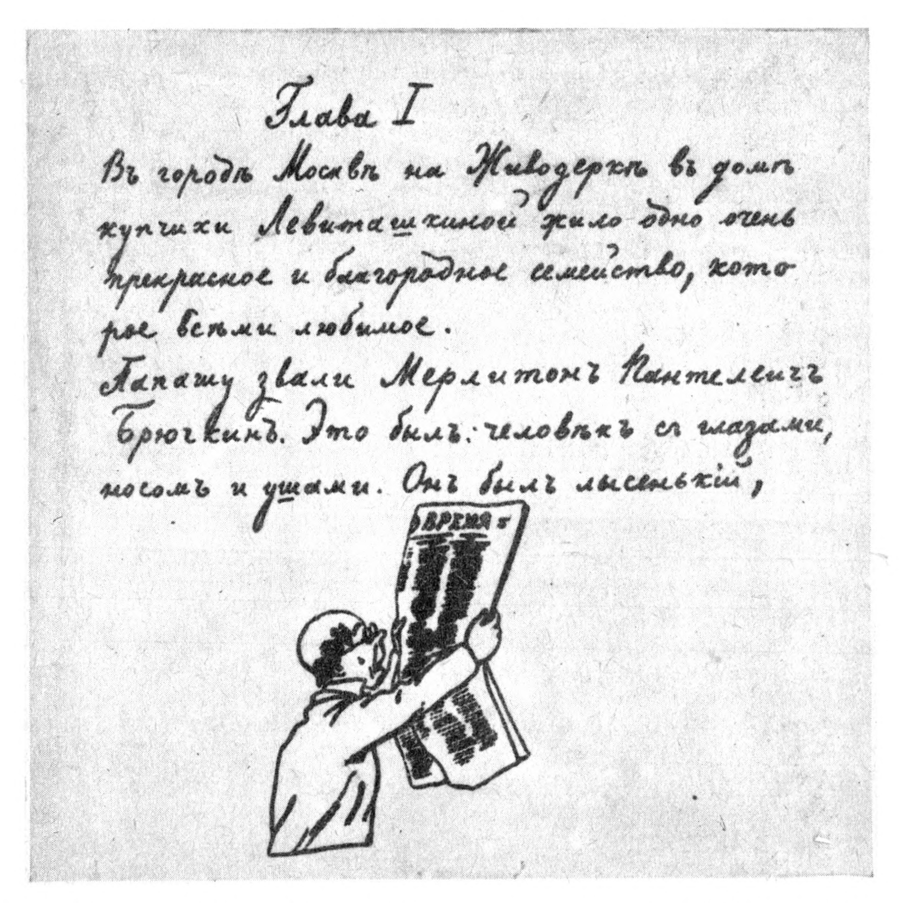
в) «сжечь после моей смерти».

В первом случае завещательная надпись скорее всего выражает отношение к тем этическим барьерам, которые воздвигнуты при жизни автора между его словом о живых людях, о недавно происшедших событиях — и печатанием этих текстов. Автор полагает, можно думать, что его смерть эти барьеры снимает — потому хотя бы, что уже невозможно дальнейшее обсуждение этих сюжетов, прерваны возможности диалога. Речь идет главным образом о текстах, близких к биографической основе,— мемуарных, эпистолярных. Но порою автор распорядится подобным образом и относительно текстов художественных.

Отдавая распоряжение — «сжечь», автор декларирует включенность неких текстов в его жизнедеятельность (иначе он уничтожил бы их и сам) — и в то же время недопустимость перевода их когда бы то ни было в слой объявленный.

Собственноручно ли уничтожая рукописи или оставляя такое распоряжение, автор нередко выражает этим отрицание любой своей биографии кроме как выраженной в им самим опубликованных художественных текстах: **моя жизнь — в моих книгах.**

К той отрицаемой «жизни», которая предшествует и сопутствует рождению книг, относятся и ранние редакции (отражающие особенности творческого **процесса** — т. е. «жизни»!), и отвергнутые автором завершенные тексты, и письма. Так смотрел, по-видимому,



Глава I

Въ городѣ Москвѣ на Живодеркѣ въ домѣ купчихи Левиташхиной жило одно очень прекрасное и благородное семейство, кото рое всѣми любимое.

Папашу звали Мерлитонъ Пантелеичъ Брючкинъ. Это былъ: человѣкъ съ глазами, носомъ и ушами. Онъ былъ лысенькій,



Вторая страница («Глава I») рукописи шуточного рассказа А. П. Чехова «Сапоги всмятку».

на «жизнь» и «творчество» Чехов, систематически уничтожавший свои рукописи, не сохранивший черновиков писем и не интересовавшийся их дальнейшей судьбой. При этом письма своих корреспондентов он «сохранил почти полностью и в образцовом порядке. С юных лет наиболее интересные из них он подшивал в папки... Позднее он хранил, как правило, все письма, в конце каждого года систематизируя их по алфавиту фамилий и хронологии»[1].

Нельзя преуменьшать здесь роль определенного культурного навыка; но несомненна и мысль Чехова об историческом значении сберегаемых писем. Он писал А. Н. Плещееву: «Ваши и суворинские письма я берегу и завещаю их внукам. Пусть «читают и ведают дела давно минувшие»[2]. Он понимал, конечно, не меньшую значительность своих писем, но специальная забота об их сохранении

[1] Гитович Н. И. О судьбе эпистолярного наследия Чехова.— Чехов А. П. Полн. собр. соч., в 30-ти т. Письма, в 12-ти т. М., 1974, т. 1, с. 305.

[2] Там же, с. 306

противоречила, по-видимому, представлению писателя о резкой отделенности «творчества» (пласта публикуемого) от «жизни» (пласта непубликуемого) — представлению, несомненно, имевшему для него большую ценность. Об этом выразительно свидетельствует отказ Чехова историку и публицисту А. С. Пругавину, обратившемуся с просьбой использовать его письма в заметках о голоде 1891 года. «Что касается моих прошлогодних писем,— отвечал ему Чехов,— то, простите, я против того, чтобы Вы их напечатали. Большое Вам спасибо, я прекрасно понимаю в чем дело, я ценю высоко Ваши намерения и Ваше отношение ко мне и уклоняюсь от напечатания моих писем только по причинам, так сказать, психологическим. Напечатанное связало бы меня на будущее время, потом, когда бы я писал письма, я был бы уже не свободен, так как мне все казалось бы, **что я пишу для печати**»[1].

Здесь хорошо видно, как то интересующее нас отношение к сохранению писем, которое связано с интерпретацией своей биографии и творчества, сложно сплетается с личной этикой. Чехов не просит адресатов уничтожать его письма, не накладывает запрета на их посмертные публикации. Возможно, такой запрет и совпадал с его «автобиографическими» воззрениями, но противоречил, надо думать, личной этике.

Отметим, что от сознания важности не публикуемых текстов до сознательного их сбережения — немалое расстояние. Отправляя письма своим адресатам, автор может одновременно предпринимать действия в целях сохранения их текста — оставлять у себя рукописные или машинописные копии. Может он и просить адресата сохранять его письма; может и, считая это сохранение само собой разумеющимся, не предпринимать активных действий. «Ты, кажется, сжег мои письма, это скверно, лучше бы сжег дюйм мизинца на левой руке у меня. Наши письма — важнейший документ развития,— в них время от времени отражаются все модуляции, все впечатления на душу, ну как же можно жечь такие вещи»,— писал А. И. Герцен Н. П. Огареву 11 февраля 1841 г.[2].

Так намечается путь к пониманию взгляда самого автора на движение своих текстов — в том числе и на их судьбу в периоде наследия.

Дальнейшее наше изложение будет относиться к авторским интерпретациям собственных произведений (в каком бы из двух слоев они ни находились).

Любые зафиксированные тем или иным путем авторские высказывания о собственном художественном тексте за пределами самого этого текста — мы называем автоинтерпретацией. Она может быть **опережающей** или **ретроспективной.**

К **опережающей** отнесем сообщения о замысле, сделанные до создания текста. В одной группе такого рода сообщений окажутся письма, в которых автор делится с адресатом замыслом будущего

---

[1] Гитович Н. И. Указ соч., с. 295 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

[2] Цит. по кн.: Источниковедение истории СССР XIX— начала XX в. МГУ, 1970, с. 361.

произведения, его дневниковые записи, а также устные высказывания автора, записанные другими людьми (тоже в письмах, дневниках, воспоминаниях). Другая группа тяготеет к художественным текстам (не сливаясь с ними) — записные книжки, планы, программы. Все эти документы — источники для формирования нашего представления об авторском **намерении,** об авторском понимании, истолковании замысла произведения, предшествующего тому моменту, когда это произведение получает текстовое воплощение.

**Ретроспективная** автоинтерпретация дает авторскую оценку, истолкование уже существующего текста. Автор может оценивать законченную или незаконченную редакцию какого-то произведения или даже целый период своего творчества. Так, например, М. Зощенко в своих автобиографиях начало литературной работы датирует 1920 или 1921 годом. Зима 1920—1921 гг.— это его первые публичные авторские читки, это начало печатания. Но писать он начал еще за несколько лет до этого. Как и многие писатели, эти ранние свои литературные опыты Зощенко никогда не печатал; умолчание о них в автобиографиях стало отрицанием самим писателем всего допечатного (рукописного) периода творчества[1].

В рассчитанных на издание автобиографиях, в предисловиях высказывают писатели отношение к своим текстам. В предисловии к первому и второму изданиям романа «Чапаев» Фурманов пишет: «На признание художественной отделки не претендую». Примечательно, что в автографе фраза была иной — «на художественность отделки не претендую». Книга писалась по заданию Истпарта, редактор, старый большевик П. Н. Лепешинский, рекомендовал автору «выдержать» ее «в исторических тонах больше, чем в художественных». Но для автора «художественность» с развитием замысла становилась все более важной. Два варианта фразы в предисловии и отразили эти колебания[2].

Спустя семь лет после выхода романа «Отцы и дети», уже увидев судьбу романа в критике и в среде читателей, Тургенев пишет: «Вся причина недоразумений, вся, как говорится, «беда» состояла в том, что воспроизведенный мною базаровский тип не успел пройти через постепенные фазисы, через которые обыкновенно проходят литературные типы. На его долю не пришлось — как на долю Онегина или Печорина — эпохи идеализации, сочувственного превознесения. В самый момент появления нового человека — Базарова — автор отнесся к нему критически... объективно. Это многих сбило с толку — и кто знает! в этом была, быть может, если не ошибка, то несправедливость». Тургенев приводит здесь же и фрагмент из своего дневника: «30 июля, воскресенье. Часа полтора тому назад я кончил наконец свой роман... Не знаю, каков будет успех. «Современник», вероятно, обольет меня презрением за Базарова и не поверит, что

---

[1] Подробнее см.: в кн. Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко, с. 178—181.

[2] См.: Прохоров Е. И. «Чапаев» Д. А. Фурманова. История текста романа.— В кн.: Текстология произведений советской литературы. Вопросы текстологии, вып. 4, с. 45.

во все время писания я чувствовал к нему невольное влечение...»[1].

В письмах Чехова разным его корреспондентам встречается множество самооценок, иногда поражающих своей резкостью — причем не по отношению к давним вещам, а и к находящимся в работе (такие оценки можно назвать **текущими** автоинтерпретациями), и только что завершенным. «Я оканчиваю скучнейшую повестушку. Вздумал пофилософствовать, а вышел канифоль с уксусом. Перечитываю написанное и чувствую слюнотечение от тошноты: противно»,— писал он 18 апреля 1888 г. И. Л. Щеглову о своей маленькой повести «Огни»[2], а отсылая ее 25 апреля А. Н. Плещееву в журнал «Северный вестник», высказался в письме к редактору так: «Скучна она, как статистика Сольвычегодского уезда». Но зато какой энергичный отпор встречает у автора критический отзыв о повести одного из корреспондентов: «Вы пишете, что ни разговор о пессимизме, ни повесть Кисочки нимало не подвигают и не решают вопроса о пессимизме. Мне кажется, не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем... Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком».

Автоинтерпретация может заключаться и в дарственной надписи на книге. В ироническом ключе, как бы с учетом оценок текущей критики, сделал Ю. Н. Тынянов дарственную надпись на отдельном издании своего рассказа из николаевских времен «Малолетный Витушишников»: «...этот анекдот, сильно обуживающий и недогруживающий эпоху» (хранится в личном архиве В. А. Каверина).

К автоинтерпретациям нужно отнести и авторские надписи на рукописях, отменяющие одну редакцию и санкционирующие другую, запрещающие печатание («не печатать» и т. п.[3]), а также записи завещательного характера, определяющие волю автора относительно характера посмертных изданий. Н. Заболоцкий, проектируя незадолго до кончины собрание своих стихотворений, в особом завещательном документе о его издании сделал следующее (предназначавшееся, по-видимому, для печати) примечание: «Эта рукопись включает в себя полное собрание моих стихотворений и поэм, уста-

[1] Тургенев И. С. Полн. собр. соч., в 12-ти т. М., 1979, т. 11, с. 323, 320. В главе «И. С. Тургенев» учебника «Русская литература» для IX класса есть раздел «Автор и его герой» и задания к нему, где цитируются некоторые автоинтерпретации и ставится среди других вопрос: «Воплощен ли этот замысел романа?» При изучении данного раздела преподаватель может поставить более широко очень важную для углубленного понимания литературы проблему авторского понимания своего текста и его восприятия читателями и критикой, использовав предлагаемый нами материал автоинтерпретаций разных писателей.

[2] Подобная автооценка приведена и в учебнике «Русская литература» для IX класса — в разгар работы над «Чайкой» Чехов пишет о своей пьесе: «...Много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви».

[3] См. примеры этого рода в кн.: Рейсер С. А. Основы текстологии. 2-е изд. Л., 1978 (глава «Последняя творческая воля»).

новленное мною в 1958 году. Все другие стихотворения, когда-либо написанные и напечатанные мной, я считаю или случайными, или неудачными. Включать их в мою книгу не нужно...»[1].

Поэты многократно совершают в своей жизни акт отбора, выбора, отказываясь при этом от каких-то своих произведений по причинам, которые, с одной стороны, крайне разнообразны, а с другой — в значительной мере неуловимы. Алексей Жемчужников (один из членов триумвирата, писавшего под псевдонимом «Козьма Прутков»), собирая на склоне лет свой первый сборник (он вышел в двух томах), объяснял в предисловии: «Два-три стихотворения выкинул, не потому, что они слабы,— слабых стихотворений окажется в этом собрании, без сомнения, немало,— а потому, что они мне не понравились»[2]. Как доискаться — что такое «не понравились»?

Нередко самооценки писателя ведут за собой человека, познакомившегося с ними,— будь то преподаватель, старшеклассник или студент, изучавший историю литературы, исследователь или критик. Слова Пастернака «Я не люблю своего стиля до 1940 г.» или Заболоцкого («Все другие стихотворения... считаю или случайными, или неудачными») начинают казаться даже не ключом, а удобной отмычкой. При их помощи берутся оценивать весь путь поэта — полностью доверяясь его собственным суждениям — как движение от «плохого» к «хорошему».

Между тем буквальное следование самооценкам поэта может вести к грубым смещениям — поскольку эти самооценки лежат совсем в иной плоскости, чем рассуждения критика или исследователя. Эти тексты почти всегда нуждаются в расшифровке — даже при видимой их простоте.

Яркие, иногда афористические, суждения писателей о своих произведениях обманчиво представляются читателям, критикам, а порой и исследователям окончательными, завершенными. На деле же, в отличие от произведения, которое писатель оценивает, его автоинтерпретация всегда является фрагментом неведомого нам контекста. Фрагментарность эта внешне скрыта законченной словесной формой высказывания, завораживающей читателя, заставляющей его подпадать под воздействие слов писателя. Действует и доверие к авторитету, привычка с пиететом относиться к суждениям того, чьи произведения мы ценим. И мы не отдаем себе отчета в том, что эти суждения писателя есть звено в длинной цепи внутренней работы, в основном скрытой от наших глаз.

Можно указать ряд пунктов, которые необходимо иметь в виду при попытках реконструировать контекст автоинтерпретации. Во-первых,— весьма частую связь оценки **только что законченного** произведения с эмоциональной окраской творческого процесса, с большей или меньшей степенью затрудненности работы над текстом. Можно было бы сказать, что процесс работы над произведением порождает два рода текстов — художественный текст как прямой

---

[1] Заболоцкий Н. Избр. произв., в 2-х т. М., 1972, т. 1, с. 364

[2] Жемчужников А. Стихотворения. М., 1963, с. 66.

его результат и внехудожественные авторские его оценки — как своего рода отходы этого процесса. Соприкасаются эти два разных текста только в общем своем истоке. Во-вторых, фоном авторской оценки того или иного произведения нередко являются представления писателя о **до́лжном** — те очертания замысла, видимые одному лишь автору, которые изменяются в процессе работы. Таким образом, писатель так или иначе сравнивает свое написанное произведение с чем-то нам неизвестным — и фиксирует степень отхода от мыслимого. Это сравнение заложено в автоинтерпретации, хотя почти никогда не различимо в ней. Наконец, в-третьих, автоинтерпретация всегда будет фактом **данного момента** в эволюции писателя. Если мы не следуем за указанием писателя «сжечь» его тексты (справедливо полагая, среди прочего, что и это указание порождено определенным моментом и не имеет универсального характера), то не должны и буквально следовать за его самооценками — хотя и то, и другое нужно фиксировать и учитывать. Заметим, что ретроспективная самооценка, уже не связанная с авторским переживанием процесса создания данного произведения, совершаемая на дистанции, может оказаться более «объективной», собственный текст окажется воспринятым отстраненно — как чужой; оценка его отразит и изменившиеся авторские представления о до́лжном.

«... Если бы мне прожить еще 40 лет,— писал Чехов А. С. Суворину 8 апреля 1889 г.,— и во все эти сорок лет читать и читать, и учиться писать талантливо, т. е. коротко, то через 40 лет я выпалил бы во всех вас из такой большой пушки, что задрожали бы небеса. Теперь же я такой лилипут, как и все». «... пуды исписанной бумаги, академическая премия...— и при всем том нет ни строчки, которая в моих глазах имела бы серьезное литературное значение. Была масса форсированной работы, но не было ни одной минуты серьезного труда... Мне страстно хочется спрятаться куда-нибудь лет на пять и занять себя кропотливым, серьезным трудом. Мне надо учиться, учить все с самого начала, ибо я, как литератор, круглый невежда, мне надо писать добросовестно, с чувством, писать не по пяти листов в месяц, а один лист в пять месяцев» (тому́ же адреса́ту, декабрь 1889). Понятно, что такие обобщенные самооценки, даже будучи расшифрованными, то есть помещенными в творчески-биографический контекст, все равно не укладываются в противопоставления типа «хорошо-плохо», «положительно-отрицательно», «удачно-неудачно». Это не область критической оценки (как бы ни были близки к ней такие суждения **по форме**). Это серединная между той отрицаемой художником «жизнью», куда включаются, как мы показали, разные необъявленные пласты, начиная с отброшенных ранних набросков, и «творчеством» (как сферой готовых текстов) область **долженствующего творчества** — идеальной творческой жизни и идеальных творческих результатов («... что задрожали бы небеса»), которые всегда присутствуют в сознании художника. Относящиеся к этой области представления о своем творчестве, о соотношении целей и результатов и выходят время от времени на поверхность в форме самоистолкований.

Казалось бы, в то время, когда писатель пишет, к его столу, его рукописям не имеет доступа никто, кроме него самого. Однако современная писателю аудитория, уже выделившая данного автора, снискавшего литературную известность, начинает интересоваться не только результатами творчества, но и самим процессом — главным образом, естественно, внешними его характеристиками. Даже сведения о том, какие именно средства выбираются писателем для закрепления текста, нередко становятся достоянием гласности — с его же собственных слов. И тогда этот выбор уже подвергается оценке, и, например, обращение к техническим средствам закрепления текста может переживаться аудиторией как нечто противоречащее традиции. Могут даже делаться (и делаются) попытки объяснить не удовлетворяющие критика и читателя качество текста «техническим» способом его порождения (приведем публичное суждение критика: «В прозе N слышен только стук пишущей машинки, а в прозе NN — только шипение ленты диктофона»).

Критика и освоившая стереотипы литературоведческого знания читательская публика руководствуются представлением о «норме» творческого процесса. В соответствии с этой нормой, осознанной или неосознанной, придается традиционное значение **ценности** рукописному способу словесного творчества как всему, что связано со старой, допечатной письменностью (так же, как, скажем, ручной труд в художественных изделиях мы ценим выше машинного), а также тому, что связано с сформировавшимся в XX в. понятием «творческой мастерской» (об этом мы скажем подробнее дальше).

Эти представления, в которых и читатель, и критик редко отдают себе отчет, легко различить в побудительных мотивах действий **коллекционера.** Так перед нами возникает еще одна важная фигура культурного процесса, связанная с обращением рукописных и печатных художественных текстов, и не она одна. Теперь мы можем продолжить намеченный нами ранее ряд: **автор** (писатель), **читатель, критик** — еще несколькими значимыми лицами,— **коллекционер, архивист, текстолог, литературовед (историк литературы).** Эти четыре фигуры сближены между собой тем, что они смотрят на рукописи и издания писателя не из настоящего, а как бы из будущего. Они встают на будущую ретроспективную точку зрения на тексты писателя, которые он сегодня закрепляет в рукописной форме для того только, чтобы они ушли к множеству неведомых ему читателей в печатной.

Вернемся еще раз к моменту зарождения **письма.** Когда-то общение было непосредственным — один говорил, другой слушал, находясь в пределах досягаемости звука человеческой речи. Затем была осознана возможность **опосредования** общения. Этим посредником стало **письмо,** письменная речь. Текст **закреплялся,** чтобы он мог преодолеть дистанцию **пространства** и **времени** между автором и адресатом.

**Закрепленность** текста обусловила главное — возможность **неодноразового** его использования. Неодноразовость повела к тому, что текст стал использоваться не только по прямому назначению

(адресат прочитывал присланное ему письмо, извлекая заключенное в нем сообщение; читатель знакомился с текстом новой комедии, дошедшей до него в списках или опубликованной в очередной книжке журнала), но и получил вторичную функцию. Иными словами, с течением времени, с утратой прямой функции, текст становился **письменным источником.**

Что же под этим понимается? Не узнав этого, мы многого не поймем в жизни рукописных текстов, в их общественной ценности.

## 4. Источник, документ, памятник

Уже в V классе в учебнике-хрестоматии по родной литературе появляется слово «источник». «Песнь о вещем Олеге» сопровождается небольшим приложением, которое озаглавлено «О летописном источнике «Песни о вещем Олеге» А. С. Пушкина» и вводит известный фрагмент летописи, рассказывающий о смерти Олега. Тут же, впрочем, этот же фрагмент назван «летописным рассказом»; слово «источник» остается непроясненным. А в VII классе в учебнике-хрестоматии встретится раздел «Жизненные источники рассказа «После бала». И здесь это слово не поясняется, по-видимому, в надежде на то, что оно достаточно укоренено в толще русской речи, чтобы быть общепонятным. Но общепонятно главным образом прямое значение слова: «...вообще всякое начало или основание, корень или причина, исход, исходная точка...» (толковый словарь В. И. Даля), т. е. **исток.** Выражения «летописный источник» или «жизненный источник» произведения связаны с этим прямым значением — речь идет об «исходной точке» произведения или, как скажет историк литературы, его генезисе.

Но современная культура широко использует другое, переносное значение этого слова, близкое к терминологическому. Полагают, что в этом значении слово «источник» впервые было употреблено русским писателем и переводчиком Дмитрием Ивановичем Языковым (1773—1845) в его переводе монографии немецкого историка А. Шлецера о летописце Несторе («Нестор», 1809): «Первый и единственный источник древнейшей русской истории есть Нестор» (т. е. русские летописи). Прежде всего — исток, основа, фундамент для исследования событий прошлого, т. е. для «истории» в смысле «исторического знания». Но это — и конкретный документ, из которого черпаются наши фактические сведения о протекшей истории, передатчик информации о ней. Современный словарь включает и это значение: «Письменный памятник, используемый при научном исследовании». **Источник** в этом значении — это и посредник между фактами, о которых он рассказывает или свидетельствует, и исследователь этих фактов.

Только часть письменных текстов **создается** со специальной целью служить источником — в давние времена это были летописи, в позднейшие — мемуары. Такие тексты создавались (и создаются)

для тех, кто уже лишен возможности непосредственного наблюдения описываемых событий и лиц. Другая же часть письменных текстов источником **становится.** Человек пишет их, не думая о будущем источниковом, т. е. вторичном, их значении. Таковы письма писателя и рукописи его произведений. Писатель не «создает» рукопись, испещряя ее помарками, **для того,** чтобы по ней изучали его творческий процесс. Он пишет письмо другу, сообщая о своей жизни, не **для того,** чтобы сообщить эти же факты будущим своим биографам. Но и рукопись и письмо, отслужив свою прямую службу, донеся художественный текст до печатного станка и тем самым до читателя, а информацию, содержащуюся в письме, до адресата, приобретает потенциальное значение источника, **документа**[1]. Это значение будет реализовано, когда к документу обратится исследователь.

Когда-то **документами** считались только те рукописные тексты, которые закрепляли государственные договоры, законодательные акты. Владимир Иванович Даль пояснял в своем словаре: документ — «всякая важная деловая бумага, также диплом, свидетельство». И сегодня слово «документ» сохраняет это значение **важной,** т. е. нечто существенное удостоверяющей «бумаги». Таким «бумажным» документом, т. е. нанесенным рукою писаря на бумаге, является, как известно, и свидетельство о рождении или заключении брака, и паспорт, и любое служебное удостоверение. Эти писанные рукою и пером тексты самоочевидной важности все время подновляют представление об особом значении **рукописания.**

Рукописи художественных произведений не имеют, как уже говорилось, документального значения с точки зрения самого автора в период создания текстов. Только впоследствии, уже с точки зрения исследователя (выражающего, однако, общекультурную позицию) они осознаются как **средство** для изучения биографии и творчества писателя — как источник и как документ. Сегодня мы называем этими словами и печатное воспроизведение таких текстов (вот почему и письма Пушкина, приведенные в учебнике, названы «документами»). С «документом» связывается преимущественное представление о **подлинности,** о фиксации события или факта, одновременной ему[2] или другим способом подтверждающей свое право на внимание потомков. Говорят: «Это событие **документально** засвидетельствовано».

В отдельных случаях это представление о **документальности**

---

[1] В современном школьном обучении это слово в связи с литературой вводится в VII классе. Среди вопросов вслед за текстом повести Пушкина «Капитанская дочка» есть и такой: «Прочитав следующие **документы,** сделайте вывод о том, что обострило интерес Пушкина к истории Пугачевского восстания». Далее даются отрывки из писем Пушкина П. А. Вяземскому и др., из речи Николая I (Русская литература. Учебник-хрестоматия для 7 класса, с. 103—104). Именно здесь мы и предлагаем учителю использовать материал данного раздела нашей книги.

[2] «Можно создать макеты разрушенных зданий, ⟨...⟩ но нельзя восстановить здание как «документ», как «свидетеля» эпохи своего создания,— пишет академик Д. С. Лихачев.— Всякий заново отстроенный памятник старины будет лишен документальности — это только «видимость» (Лихачев Д. С. Земля родная. М., 1983, с. 93).

создаваемого рукописного текста возникает у самого автора в момент его создания. Существуют замечательные воспоминания Павла Васильевича Анненкова, бывшего единственным свидетелем того, как Белинский в Зальцбрунне писал свое письмо Гоголю, получившее исключительный по силе общественный резонанс. Анненков посчитал необходимым тщательно описать **процесс** составления этого письма и особо отметить значение, которое придавал письму его автор: «...Три дня сряду Белинский уже не поднимался, возвращаясь с вод домой, в мезонин моей комнаты, а проходил прямо в свой импровизированный кабинет. Все это время он был молчалив и сосредоточен. Каждое утро после обязательной чашки кофе, ждавшей его в кабинете, он надевал летний сюртук, садился на диванчик и наклонялся к столу. Занятие длилось до часового нашего обеда, после которого он не работал. Не покажется удивительным, что он употребил три утра на составление письма к Гоголю, если прибавить, что он часто отрывался от работы, сильно взволнованный ею, и отдыхал от нее, опрокинувшись на спинку дивана. Притом же и самый процесс составления был довольно сложен. Белинский набросал сперва письмо карандашом на разных клочках бумаги, затем переписал его четко и аккуратно набело и потом снял еще с готового текста копию для себя. Видно, что он придавал большую важность делу, которым занимался, **и как будто понимал, что составляет документ, выходящий из рамки частной, интимной корреспонденции»**[1].

В жизнь культуры включены в одно и то же время рукописи, документальная ценность которых давно оценена, и те, что только что созданы или даже создаются. По аналогии и на них, еще не успевших реализовать своей прямой функции, может быть распространен определенными участниками культурного процесса взгляд, выработанный для литературного наследия.

Так смотрит на рукопись **коллекционер.** В ней он ценит едва ли не более всего остального значение подлинности, связанное именно с автографом, с собственноручным авторским начертанием букв.

Это не та подлинность текста, которая важна текстологу — тому, кто будет обращаться к этому тексту для проверок, уточнений при изданиях и переизданиях. Нет, коллекционеру важно впечатление подлинности в ином смысле — как подтверждение того, что эта рукопись **доподлинно** пришла к нему со стола писателя (сколько бы рук ни обошла она перед этим), подобно тому, как картина — из мастерской художника; он опасается **подделки** — явления, родившегося в среде коллекционеров. Второй признак, важный коллекционеру в рукописи,— **уникальность,** опять-таки понимаемая в соответствии с целями собирательства: «Я обладаю тем, чего нет ни у кого». Понятно, что в основании лежит «неистребимая, извечная

---

[1] Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983, с. 354—355 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*). Этот материал можно использовать при изучении письма Белинского к Гоголю (раздел «Трагедия гения» в учебнике литературы для VIII класса). Обращаем внимание учителя также на соответствующую главу книги И. Золотусского «Гоголь» (серия «Жизнь замечательных людей»).

привязанность человека к живому, единственному, уникальному акту творчества, привязанность, которую не уничтожило, но лишь обострило наше «машинное» столетие массовых тиражей и коммуникаций»[1]. Но на практике коллекционера интересует в рукописи не столько акт творчества или его результаты, сколько свидетельства, следы, вторичные, но бесспорные признаки того и другого.

Для текстолога в рукописи главное — авторский текст. Свойства рукописи (почерк и проч.) ему важны лишь как атрибутирующие — удостоверяющие принадлежность текста данному автору. Для коллекционера важней другое — начертания букв, авторская подпись, степень сохранности и проч.— текст в **этом смысле** менее важен, чем сама рукопись.

При жизни писателя его произведения — явление текущего литературного процесса, а рукописи этих произведений — его личное достояние.

Приходит время — и тексты, и рукописи получают значение **памятников культуры.** Путь их к этому статусу сложен, не однолинеен, нередко включает и возвратные ходы. Произведение должно быть осознано как явление, выражающее достаточно ярко черты уже завершившейся литературной эпохи (при том, что в контексте современности оно могло и не восприниматься как характерное или выдающееся). Само слово «памятник» указывает на временную дистанцию — должно наступить время **памяти,** момент ретроспективного взгляда на протекшую эпоху. Культура многослойна, в ней в каждый момент есть слой более высокой ценности в глазах современников и менее высокой, есть ядро и периферия, и граница между ними постоянно пересекается как в ту, так и в другую сторону. Для взгляда потомков оказываются ценными — в перспективе движения — те явления, которые для современников оставались в тени. Всякий текст может быть осознан в качестве памятника культуры; приписывание ему этого качества совершается при посредстве ценностных критериев, принятых в данный момент достаточно широкими слоями общества. Здесь — отличие от значения документа как источника: это значение вскрывается специфически научными методами. Два эти значения связаны, но не идентичны: документ, в значительной степени исчерпавший источниковедческое значение, может сохранять в неприкосновенности свое значение памятника культуры. Памятник — еще и символ эпохи, источник — сообщение о ней.

Коллекционер метит значение рукописи прежде всего как **памятника культуры,** находя ему и денежное выражение — то есть оценивая в прямом смысле. Он не озабочен собиранием материалов для исследователей (хотя все коллекции служат в конечном счете и этой цели) — он приписывает данной рукописи прежде всего культурную (а не научную) значимость и ценность, выделяет ее из общего потока письменных документов. Он опережает нередко «естествен-

---

[1] Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репродуцированное искусство. М., 1981, с. 42.

ный» процесс превращения рукописи в памятник культуры, предвосхищает его.

Каким же образом? Коллекционер нередко инспирирует само появление некоторых рукописных текстов, способствует сохранению тех текстов, непосредственная функция которых уже исчерпана, может даже выхватывать рукопись из незавершенного цикла ее «нормального» обращения при жизни автора. Достигается это разными путями. Кто-то напишет писателю письмо только с одной целью — получить ответ (чтобы явились основания утверждать: «У меня в коллекции — письма такого-то», хотя, заметим для точности, архивист назовет их не частью **коллекции**, а частью **личного архива** собирателя), кто-то попросит надписать книгу. Владельцы домашних альбомов (традиция, в основном пресекшаяся) просят оставить на их страницах автограф (выступая, несомненно, в роли коллекционеров). Во всех этих случаях значимость, содержательность **текста** не только отступает на второй план перед **значимостью автографа**, а практически безразлична. Не литературная, художественная ценность текста важна коллекционеру (тогда речь шла бы, скажем, о записи неизвестного ранее художественного произведения), ему важна ценность рукописного автографичного облика текста, закрепленная в культуре.

Автограф может и вообще отрываться от представления о рукописи. Так, ценителями автографа как памятной росписи футболиста, киноактера или эстрадного певца оказываются те же самые люди, для которых во всех других случаях **рукописное** предстает как не имеющее ценности, **ненужное** — в отличие от книги, цена которой во всяком случае проставлена на переплете. Это происходит в тех слоях культуры, которые при проведении социологических исследований проявляют себя в высказываниях типа: «все книги — хорошие», «плохих книг не издают»[1]. В противоположность печатному слову все «бумаги», накопившиеся в доме (рукописи, письма и т. п.), могут рассматриваться как ненужные, подлежащие уничтожению после смерти владельца. В других же группах проявится высокая оценка рукописного текста, противопоставленного тексту печатному как опубликованному. Порою и редкая книга (изданная сравнительно давно, оставшаяся в обращении в немногих экземплярах и имеющаяся скажем, лишь в фондах научных библиотек, доступ читателей в которые ограничен) может приравниваться в восприятии потребителя к неопубликованному произведению, кем-то переписанному, а также и опубликованному, но не дошедшему до читателя при издании и переписанному его рукою,— столь велико желание этого читателя иметь собственный экземпляр **текста** любимого произведения.

[1] См. примеры такого рода в статье В. Д. Стельмах «Читатель художественной литературы»: «Раз в издательстве выпустили — значит хорошая» (Книга и чтение в жизни небольших городов. М., 1973, с. 90).

### 5. Писатель и его архив

Итак, при жизни писателя только с определенной, опережающей точки зрения можно увидеть в его творческих рукописях будущие источники для исследований его творчества. Однако некоторые предпосылки для будущего преобразования создаются и при жизни писателя и не без его собственных усилий. Мы говорим о **личном архиве** писателя — о тех письменных документах, которые **отложились,** по архивному словоупотреблению, в результате его жизнедеятельности.

Отложились — значит отслоились, оторвались, дистанцировались от адресата сообщения. В отличие от текстов напечатанных (и ставших доступными любому читателю), текстов, адресованных определенному лицу и отправленных по назначению (письма и проч.), здесь перед нами слепки, отпечатки этих действий, во-первых, и тексты с задержанным, зарезервированным (или частично использованным — во время авторских устных чтений, курсирования текстов в определенной читательской среде и т. п.) сообщением, во-вторых.

Культурный императив новейшего времени — необходимость сохранения архива писателя. Этот императив действует на отношение современного литератора к своим рукописным текстам.

Понятие личного архива — сравнительно недавнее. Вплоть до 20-х годов нынешнего столетия в архивном деле личные архивы не фигурировали — архивохранилища собирали главным образом документы государственных учреждений. Архивы же частных лиц имели ценность фамильную, хранились в семье. Про них говорили чаще не «архив», а «бумаги»: «мои бумаги», «бумаги моих родителей». Но и слово «архив» было в употреблении — напомним хотя бы название повести поэта и прозаика А. Н. Апухтина (1840—1893) «Архив графини Д.» — повести, построенной в форме сохранившейся переписки разных лиц, а также многотомных изданий «Архив князя Воронцова», «Остафьевский архив» и т. д.

Примечательно, что Апухтин относился к упомянутой повести именно как к «архиву» — как к пласту необъявленному, не подлежащему печати. В одном из писем к М. А. Булгакову литературоведа П. С. Попова[1], который был женат на внучке Л. Н. Толстого и знал немало устных преданий из литературной и общественной жизни конца XIX в., рассказана любопытнейшая история авторского чтения повести в присутствии Александра III и последующих событий: «Повесть привела в восторг Александра, он заявил, что ее нужно тотчас опубликовать — и не только отдельным изданием, а в распространенном журнале — это лучшая сатира на великосветские нравы... Издатели пронюхали успех Апухтина. К нему обратился Гольцев из «Русской мысли» (редактор солидного ежемесячного журнала.— *М. Ч.*) и предложил 10 тысяч за повесть. Но Апухтин молчал и никаких шагов к изданию не предпринимал.

---

[1] См.: Встречи с книгой. М., 1979, с. 245.

При встрече с ним Владимир Александрович (Гольцев.— *М. Ч.*) сказал: «Ждут выхода Вашей повести». Апухтин ответил, что повесть не будет напечатана. «Ведь не одобрите же вы поступок отца, если он своих дочерей сам направит в публичный дом. В моей повести изображены и в ироническом свете мои добрые знакомые. В узком кругу отдельных салонов я позволю себе оглашать текст; но выносить на широкую публику, печатать на всю Россию было бы неприличным поступком. Моя совесть не допускает. Это было бы не этично».

— Однако А. ждет выхода повести, он же настаивает на опубликовании.

— К сожалению, в данном случае,— ответил Апухтин,— я не могу исполнить его воли.

Ответ Апухтина дошел до Александра. Поэт впал в немилость. Александр давал суровую аттестацию Апухтину последние годы его жизни... Вся проза Апухтина была впервые опубликована в посмертном издании...» Перед нами один из немногих случаев, когда автор препятствует по этическим соображениям переходу в объявленный слой своего **художественного** текста. Гораздо чаще эти соображения влияют на тексты внехудожественные, близкие к биографическим обстоятельствам.

Сегодня в архивоведении и в архивном деле в качестве термина употребляется довольно пространное словосочетание «архивный фонд личного происхождения», т. е. личный архив, уже осознанный с позиции науки (историка литературы, текстолога, архивиста) как фонд, имеющий научную (культурную) ценность и подлежащий государственному хранению. Когда речь идет о писателях бесспорного масштаба, то понятия архива — бумаг писателя, накапливающихся в его доме в течение жизни,— и архивного фонда, принимаемого на государственное хранение, в сущности, совпадают: нам, деятелям периода наследия, важна «всякая строчка», написанная рукой писателя, всякое письмо, им полученное, всякий биографический документ и даже бумаги других лиц, оказавшиеся в архиве благодаря разнообразным связям писателя с этими лицами. Архивы тех лиц, культурная ценность деятельности которых еще не установилась, неминуемо вызывают иной подход, иные приемы научной экспертизы документов, к которым мы еще обратимся в последней главе.

Как создается личный архив?

Работая, казалось бы, только над воплощением замысла, писатель одновременно дает ряд ответов на вопросы, предлагаемые ему культурой. И прежде всего он отвечает на эти вопросы отношением к сохранению своих рукописей.

Тексты, которые автор признает «готовыми», получают движение, доносятся — главным образом посредством печатания — до читателя. Рукописи же текстов остаются на руках у автора, оседают в его письменном столе (наряду с разнообразными рукописными текстами, создаваемыми им «для себя»). Какая часть этих рукописей сохранится, составит архив? Это зависит как от внешних

обстоятельств, так и от его отношения к **консервации.** Под этим не очень подходящим для разговора о литературе, но зато достаточно точным (т. е. не допускающим многозначных толкований) словом мы понимаем далее сохранение рукописей, предпринятое автором во внетворческих целях. Это — сохранение рукописей, не нужных для дальнейшей работы, сохранение биографических документов, не преследующее юридических и прочих утилитарных целей, и, наконец, изготовление и сохранение копий посылаемых писем (за исключением опять-таки писем деловых, копии которых сохраняются для тех или иных практических целей). Как результат таких действий и создается архив еще при жизни его владельца. Та же часть личных бумаг, которая находится в работе или сохраняется в разнообразных деловых целях, при жизни человека ни в его глазах, ни в глазах архивиста не уравнивается с «законсервированной» частью.

Будем иметь в виду обусловленность, культурную принудительность тех или иных действий писателя с его бумагами — действий, не связанных прямо с творческой деятельностью. Раз рукопись создана — после того как текст, в ней содержащийся, напечатан,— с ней нужно что-то делать. Автор встает перед альтернативой — сохранить рукопись или уничтожить. Из тех или других действий, предпринимаемых писателем, и складывается его **архивное поведение.** Оно, в свою очередь,— вместе с творческими действиями (переработка текста для переизданий и проч.) составляет широкую сферу **текстового поведения.**

Подчеркнем, что альтернатива эта писателю **задана.** Рукопись, которая когда-то была не только результатом создания произведения, но и возможной формой знакомства с его текстом, с развитием книгопечатания теряет эту функцию в момент публикации. Таким образом, автор, создав текст, а затем опубликовав его, должен ответить на совершенно не творческий, к нему как художнику отношения не имеющий вопрос: что делать с рукописью?

Решение автором поставленного перед ним вопроса и выражает его отношение к консервации.

Консервация может быть направлена и на текст и на рукопись как носитель текста (автор сохраняет тетрадку с ранними стихами, будучи уже равнодушным к текстам, но имея в виду, так сказать, музейную ценность этой тетрадки — свидетеля его жизни и проч.), а также на то и другое вместе; следствие же будет одно — сохранение рукописного текста.

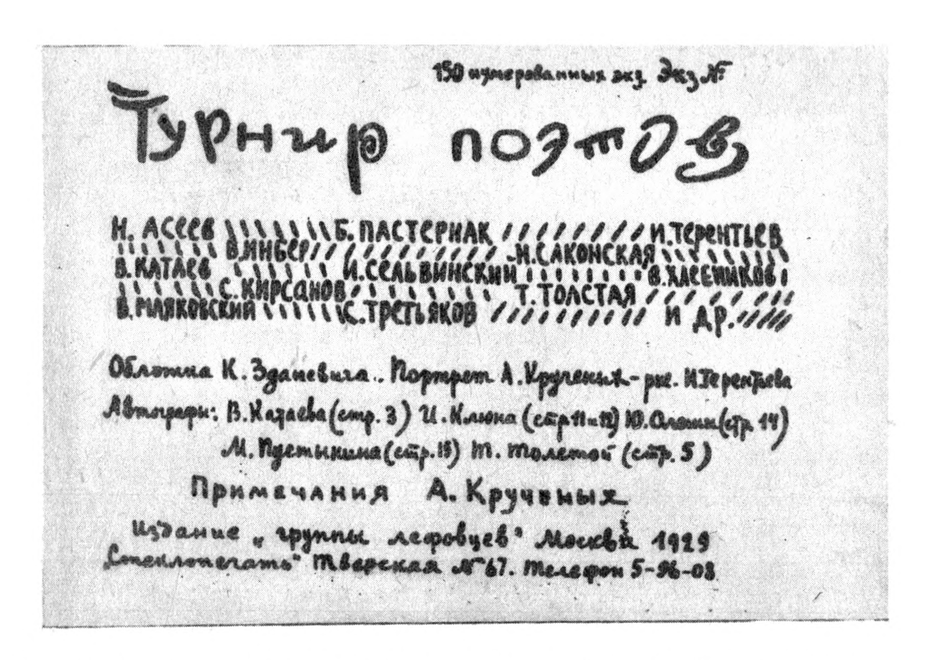
Тенденция к консервации может быть выражением или общекультурных устремлений, или активного отношения к формированию своей биографии и будущего представления о своей личности — поверх изданных текстов или в дополнение к ним. Следует заметить, что и в первом случае (общекультурный пафос) в актах консервации участвует представление о передаче будущему некоего биографического знания, самоистолкования.

Отрицательное или положительное отношение к консервации нередко является общим для определенной культурной среды, литературного поколения. Интересен для наблюдений материал пере-

ломных культурных эпох, отмеченных резкой сменой эстетических оценок. Так, по устному свидетельству В. П. Катаева, молодых писателей 20-х годов, литературно и мировоззренчески ему близких, отличало безразличное отношение и к своим и к чужим рукописям, к полученным письмам, надписям на книгах и т. п.— необъявленному слою текстов не приписывалось никакого культурного значения, его возможный переход в слой объявленный — не предполагался. Более того, В. П. Катаев уверял в нашей с ним беседе, что литераторы не проявляли даже особенной заботы о сохранении личных экземпляров выпущенного издания: «Книга вышла, гонорар получен, а о том, чтобы поставить ее на полку, любоваться,— как-то не думали!» Несмотря на некоторое преувеличение — дань живой беседе, в этих признаниях можно увидеть реальную почву. С одной стороны, это несомненное свидетельство отсутствия необходимого для сохраняющих действий культурного навыка, с другой же — влияние эстетических представлений начала века, сохранивших свою действенность для определенной литературной среды (и активное противодействие другой) и в 20-е годы. У поэтов, близких к футуризму, отношение к своему архиву заострено до отрицания любой консервации творческих результатов — отрицания, связанного, по-видимому, с представлением о мгновенности, однократности действия поэтического слова, родственного действенности поступка (который нельзя продлить, воспроизводить повторно и т. п.), и с представлением о мгновенности творческого процесса (вполне сочетаемого в представлении этих поэтов с его «тугостью», напряженностью): «1) чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!.. 2) чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной...» Авторы утверждали не без вызова (все предложения они принципиально начинали с маленькой буквы): «любят трудиться бездарности и ученики (Трудолюбивый медведь Брюсов, 5 раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев), это же относится и к читателю. Речетворцы должны бы писать на своих книгах: прочитав разорви!»[1]. Это вполне сочеталось с повышенным вниманием к автографу, к почерку автора, но это внимание выражалось в разработке особого типа рукописной литографированной книги, которая должна была, по мысли авторов, усилить действенность поэтического слова. (Одна из таких книг «Турнир поэтов» — была выпущена в 1929 году в количестве 150 экземпляров.) К консервации рукописей это отношения не имело.

Сохранение рукописей противоречило тому типу литературной личности, который формировался средой, близкой футуристам. Наиболее законченно этот тип личности воплотился в Маяковском, уничтожавшем рукописи. «К сожалению, мало что сохранилось от этой творческой мастерской. Маяковский себя не коллекционировал. Он рвал черновики как ненужные бумажки. Он не подозревал, какую

[1] Цит. по кн.: От символизма к «Октябрю». М., 1924, т. I, с. 57.


150 нумерованных экз. Экз. №

Турнир поэтов

Н. Асеев Б. Пастернак И. Терентьев
В. Инбер М. Саконская
В. Катаев И. Сельвинский В. Хлебников
С. Кирсанов Т. Толстая
В. Маяковский С. Третьяков и др.

Обложка К. Зданевича. Портрет А. Крученых — рис. И. Терентьева
Автографы: В. Катаева (стр. 3) И. Клюна (стр. 11—12) Ю. Олеши (стр. 14)
М. Пустынина (стр. 18) Т. Толстой (стр. 5)

Примечания А. Крученых

Издание „группы лефовцев" Москва 1929
„Стеклопечать" Тверская № 67. Телефон 5-96-08

Титульный лист литографированного рукописного сборника «Турнир поэтов» (1929 г.)

огромную ценность он уничтожает»,— вспоминали его друзья[1]. Вопрос «подозревал» или «не подозревал», в сущности, не должен ставиться: сама постановка его противоречила тому типу поведения поэта, который Маяковский утверждал. Ему была чужда мысль о публикации кем-либо впоследствии его черновых текстов, он весь был сосредоточен на непосредственном, личном контакте с читательской аудиторией, т. е. минуя любых посредников, как при жизни, так и после смерти. Недаром последнее его произведение начато обращением к потомкам поверх головы «ученого», «профессора»:

Я сам расскажу
о времени
и о себе.
(«Во весь голос»)

Не случайно крайне заинтересованное отношение Маяковского к записям своего чтения — запись голоса поэта была прямым обеспечением первых строк последней поэмы: «Слушайте, товарищи потомки...», совпадала с художественными и мировоззренческими устремлениями, с желанием «дойти» до будущего читателя-слушателя самым непосредственным образом: «...через миры веков и через головы поэтов и правительств».

Иной тип литературной личности отразило текстовое поведение А. Блока. Поэт в течение всей жизни собирал свой архив (основная

[1] Цит. по кн.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 321.

часть которого была передана в Литературный музей Л. Д. Менделеевой-Блок в 1939 г. и в настоящее время хранится в ЦГАЛИ). С начала «серьезного писания» (А. Блок), т. е. с 18 лет, «начинают последовательно и интенсивно накапливаться у него рукописи. Сохраняются черновики, стихи переписываются набело на отдельных листах, собираются в небольшие подборки. Впоследствии к черновым и беловым автографам прибавляются наборные рукописи, корректуры, выправленные Блоком, экземпляры книг с внесенными Блоком текстовыми изменениями. Многие годы вплоть до смерти Блок переписывает стихотворение за стихотворением в свои рабочие тетради. В этих десяти тетрадях, представляющих собой автографическое собрание стихотворений, записано более 1200 его стихотворений, начиная со стихов 1897 года. <...> Аккуратно собираются в больших конвертах письма корреспондентов»[1]. Между тем, как это нередко бывает, его корреспонденты далеко не так тщательно сохраняли его письма. «Утраты писем Блока — самый невосполнимый пробел в его литературном наследстве. Копий (за единичными исключениями) Блок себе не оставлял. Поэтому, в отличие, скажем, от автографов стихотворений, каждое его письмо единственно»[2].

И все же в аннотированном каталоге переписки Блока зарегистрировано 2542 письма Блока. Имея в виду дальнейшие находки, предполагают, что объем дошедшего до нас эпистолярного наследия поэта составляет примерно 3000 писем. «Это солидная цифра,— пишет автор предисловия к каталогу переписки.— Конечно, она не идет в сравнение с количеством уцелевших писем таких гигантов русской литературы, как Лев Толстой (около 11 000 писем), И. С. Тургенев (около 7500 писем), А. П. Чехов (более 4000 писем) или М. Горький, громадная переписка которого до сих пор не учтена полностью. Но вспомним, однако, что от Пушкина до нас дошло всего 800 с небольшим писем, от Достоевского — меньше 1000, а от Лермонтова — сущие крохи: менее 50»[3]. Этот же исследователь справедливо отмечает, что ко времени Блока «культура эпистолярного жанра уже угасала», ее вытесняли телефон и телеграф, и Блок «был одним из последних русских писателей, кому еще была дорога и доступна культура именно дружеского письма. <...> А у представителей следующего литературного поколения переписка вообще сходит на нет. Характерно, что от В. В. Маяковского дошло до нас менее 200 писем (считая в их числе всякого рода мелочи, телеграммы, деловые записки, официальные заявления), а от Сергея

[1] Суворова К. Н. Рукой Александра Блока... (Наблюдения архивиста).— В кн.: Встречи с прошлым. 2-е изд. испр. М., 1980, вып. 3, с. 78. Архивист справедливо подчеркивает, что семейные традиции были у Блока «подкреплены традициями той литературной среды, в которой начался его путь», среды русских символистов: «Разумеется, не является случайным совпадением, что и В. Я. Брюсов, и Андрей Белый, и сам Блок оставили после себя огромные личные архивы» (там же, с. 78).

[2] Там же, с. 82.

[3] Орлов В. Н. Переписка Александра Блока.— В кн.: Александр Блок. Переписка. Аннотированный каталог/Под ред. В. Н. Орлова. Письма Александра Блока. М., 1975, вып. I, с. 15.

Есенина и того меньше —117 писем и несколько заявлений делового характера»[1].

Вернемся еще раз к Горькому. О размахе его эпистолярной деятельности и обилии сохранившихся документов дадут представление следующие примеры: в 70-м томе «Литературного наследства» (М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., 1968) напечатано 262 письма Горького к Вс. В. Вишневскому, Ф. В. Гладкову, М. М. Зощенко, В. А. Каверину, Л. М. Леонову, Б. Л. Пастернаку и др., и 291 письмо, адресованное ему и им сохраненное, а в 72-м томе —106 писем Горького к Леониду Андрееву.

Нередко образ жизни писателя в первые годы его литературной работы не способствует зарождению у него мысли о сохранении своего архива. Горький к 1898—1899 гг. написал и напечатал около 100 произведений (а отобрал в эти годы для отдельного издания всего около 30). Однако издатели его последнего собрания сочинений сообщают: «Рукописные и машинописные источники большинства произведений раннего периода творчества Горького до нас не дошли»[2]. Скитания молодого Горького по России вряд ли давали ему возможность для сохранения рукописей. Архив упорядочивается с того времени, как у литератора появляется кабинет, письменный стол, утверждается самосознание профессионала. Человека, начинающего работу над архивом М. Булгакова, не мог не поразить аккуратный вид папок, альбомов, в которых собраны были документы по творческой истории каждой из пьес писателя. Поражал и внешний вид рукописей романов с непременным красиво оформленным титульным листом: фамилия автора, название, годы работы над текстом и место, где шла эта работа,— Москва. Когда читаешь в описании архива Блока: «Прошло более 50 лет со дня смерти поэта, а его рукописи словно написаны сегодня. В архиве Блока нет выцветших лохматых автографов с косыми загибающимися строчками. Его рукописи всегда красивы как настоящее произведение искусства»[3]. Это очень напоминает впечатление от архива Булгакова, если не считать худшего качества бумаги. Однако этот тип текстового и архивного поведения, отразившийся в осознанном формировании личного архива, в сохранении всех редакций каждого произведения, сложился у него не сразу. В первые свои писательские годы, не имея тех условий, которые необходимы для систематического литературного труда, Булгаков большую часть творческой работы проделывал, как можно представить по воспоминаниям современников и в первую очередь — первой его московской машинистки,— вне письменного стола: делал черновые наброски, а соединение их в целостный текст, как и необходимая отделка, происходило уже в процессе диктовки текста на машинку. После перепечатки рукописи, по-видимому, уничтожались автором как материал заведомо сырой, и уже переработанный.

Так или иначе, от первого десятилетия литературной работы

---

[1] Орлов В. Н. Указ. соч., с. 6—7.
[2] Предисловие.— Горький А. М. Полн. собр. соч. М., 1974, т. 1, с. 7.
[3] Суворова К. Н. Указ. соч., с. 82.

Фантастический роман 1932 г.

Великий канцлер. Сатана. Вот и я. Шляпа с пером. Черный богослов. Он появился. Подкова иностранца.

## Глава I.

Никогда не разговаривайте с ~~неизвестными~~. ~~Первая встреча.~~

В час заката на Патриарших прудах появились двое мужчин. Один из них был лет тридцати пяти, одет в дешевенький заграничный костюм. Лицо имел гладко выбритое, а голову со значительной плешью. Другой ~~[illegible]~~ был лет на десять моложе первого. Этот был в блузе, носящей нелепое название „толстовка“ и в тапочках на ногах. На голове у него была кепка.

Оба изнывали от жары. Который не догадался снять кепку, тот буквально обуглился [illegible] под кепкой, истекая [illegible]

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Начало. (Редакция 1932—1936 гг.)

Булгакова (1920—1930) документов осталось мало. Дневник, который он вел в первой половине 1920-х гг., в его личном архиве не сохранился. Только к концу 1920-х и особенно в начале 1930-х годов сложилось иное, более систематичное отношение Булгакова к своему архиву — с этого времени он не только сохраняет черновые рукописи своих произведений, но и рукописные или машинописные копии отсылаемых писем. Осознанное стремление к документированию своего литературного пути проявилось в том, что через год после женитьбы на Е. С. Шиловской, осенью 1933 г. он попросил жену (по ее устному свидетельству в наших беседах 1968—1969 гг.) вести дневник — прежде всего с целью фиксации событий его литературной жизни. С тех пор с большой тщательностью она делала почти ежедневные записи. Примечателен и характер работы писателя над его рукописями 1930-х гг. Он будто имеет уже в виду их сохранение в архиве — нередко датирует работу над той или иной страницей; обязательно ставятся даты, отмечающие конец работы над данной редакцией.

С начала 30-х годов на архивное поведение писателей стали оказывать некоторое воздействие и существенные изменения в архивном деле, создававшие новые стереотипы. В 1931 г. учреждена была комиссия по организации литературного музея в Москве под началом А. Бубнова и В. Бонч-Бруевича, а в 1933 г. комиссия была преобразована в Центральный музей художественной литературы, критики и публицистики. В 1934 г. музей был организован, и его директор В. Д. Бонч-Бруевич с огромной энергией стал собирать личные архивы, содержащие документы истории культуры XIX—начала XX в. и более ранних периодов. Важной чертой архивно-музейного строительства этих лет было то, что уничтожение социальных предпосылок воспроизведения культуры в прежних формах сопровождалось вырабатыванием специальных средств сохранения уже имеющихся результатов как памятников этой отслоившейся от текущей жизни культуры. Идея организации специальных архивохранилищ для материалов по истории литературы и искусства, родившаяся в нашей стране раньше, чем в большинстве других, несомненно влияла на отношение писателей-современников к своим архивам. Вопрос о принятии на хранение архивов современников в то время еще не ставится. В общественном быту идея сохранения личного архива отнюдь не диктует практику этого сохранения, укоренению которой препятствуют многие обстоятельства.

Отметим, что в 1920—1924 гг. создаются всего несколько музеев писателей — Тютчева (в Муранове), Л. Толстого (в Ясной Поляне), И. С. Никитина (в Воронеже), Чехова (в Ялте)), музей Пушкина в Михайловском (на базе Пушкинского уголка, функционирующего с 1899 г.) и в квартире на Мойке. После этого музеи писателей почти не учреждаются вплоть до середины 30-х годов, когда было объявлено об изменении отношения к классикам, в том числе и в школьном преподавании, началась интенсивная работа по подготовке к столетию со дня смерти Пушкина. В 1936—1938 гг. учреждены были музеи Горького, Лермонтова, Ломоносова и др.;

в 1937 г. были открыты библиотека-музей Маяковского в Москве и музей Н. Островского в Сочи. Эти события сопровождались объявленным в печати собиранием и централизацией рукописного наследия этих писателей. Ушедшей культуре придавались черты музейности; одновременно отдельным явлениям новой литературы приписывались черты классичности — новым обществом намечалась историзация собственного прошлого.

В ряд тех же явлений, что основание Литературного музея, встали выпуски «Литературного наследства» (с 1931 г.) и сборников «Звенья» (с 1932 г.). Процесс адоптации (усвоения) и адаптации (приспособления) литературного наследства в течение предвоенного десятилетия и воздействие его на формирование архивного поведения литераторов-современников — особая и сложная тема. Отметим только, что практические условия жизни не помогали выработать навык к формированию личного архива. Естественно, что и ситуация военных лет не привела к укреплению такого навыка; первые послевоенные годы, когда только что окончившиеся тяжелые испытания быстро становились историческими, создавали, казалось бы, ситуацию, в которой упорядочивались записи и переписка военных лет — главным образом в непосредственно творческих целях; но тенденция формирования личного архива не проявилась и в последующее десятилетие.

Только во второй половине 50-х годов, в связи с существенными преобразованиями в архивном деле, с расширением информации о составе фондов архивохранилищ и доступа исследователей к этим фондам, с возникновением идеи приема на государственное хранение архивов современных писателей, отношение литератора к своему архиву стало изменяться, обнаруживая прямую зависимость от новых общественных стереотипов. Вскоре личные архивы стали по частям поступать в архивохранилища еще при жизни писателей, и соответствующие переговоры велись нередко уже не с его наследниками, а непосредственно с ним самим. В 60-е годы в хранилища потекла та история, участники которой были живы. Они стали частью исторического процесса, этого как бы не ожидая, ориентируясь на ситуацию 30-х годов, когда в этих же хранилищах собирались документы той истории, под которой была подведена черта,— и черта эта, казалось, непреодолимо отграничила документы прошлого от живой литературной жизни. Эти явления 60-х годов не только поставили перед архивистами новый вопрос: «что же мы храним?», но и внесли, несомненно, совершенно новые аспекты в отношение писателя к консервации рукописей. Сохранение личного архива начинает связываться и с закреплением еще при жизни некоторого места в истории литературы, и с высокой самооценкой, с понятиями «успеха», «славы», как бы получающими дополнительное вещественное выражение при жизни писателя, и с его непосредственным участием в этом выражении.

Литератор, уничтожающий свои рукописи, рисковал выглядеть как бы лишенным чего-то весьма важного, некоего оперения. Разумеется, это представление об архиве, рукописи, письменном столе,

ежедневной за ним работе как элементах литературной респектабельности присутствовало в сознании нового поколения литераторов уже в 20—30-е годы. Некоторые писатели его утверждали и декларировали, и в те же самые годы другие открещивались от него с большим зарядом полемичности, утверждая, как один из поэтов, что у него нет ни рукописей, ни записных книжек, ни архива, и даже «нет почерка», поскольку он никогда не пишет, а «работает с голоса», т. е. диктует уже сложившееся стихотворение, и, следовательно, он не писатель... Сопоставим с этим слова Брюсова о Пушкине в статье 1924 г.: «Пушкин был «писатель» в самом узком смысле слова: он мыслил на бумаге, всякий духовный процесс у него запечатлевался в написанных строчках»[1].

Но именно со второй половины 50-х годов надлежащее отношение к архиву стало приобретать черты узаконенности, санкционированности. Этому способствовало и то обстоятельство, что вопросы архивоведения стали обсуждаться гласно, печатно. Именно в эти годы (в 1956 г.) появляется то «антиархивное» стихотворение Б. Пастернака, на которое любят ссылаться при разговорах об архиве; характерно, что начинается оно моральной прописью, которая и должна обосновать дальнейшее утверждение:

Быть знаменитым — некрасиво,
Не это подымает ввысь.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трястись.

Архив, сохраняемый собственными руками, архив, который «заводят» неким сознательным действием, стал для автора этого стихотворения символом собственной знаменитости, утверждаемой самим же поэтом, его собственноручной подписью под признанием своей славы,— т. е. знаком фальшивого, непоэтического поведения.

Это находило подкрепление в повседневном культурном сознании. В начале века упорядочение писателем личного архива было делом интимным, сокрытым от постороннего взора; нормой же явной была скорее небрежность в отношении своих бумаг — остатки концепции романтического гения. Беспорядочность архива, как и неразборчивость рукописей, была даже предметом своеобразной этической эстетизации — примером могут служить следующие строки в очерке Горького «О Гарине-Михайловском», рисующем облик человека безусловного обаяния: «Когда «Самарская газета» попросила его (Гарина-Михайловского) написать рассказ о математике Либермане, он, после долгих увещаний, сказал, что напишет в вагоне, по дороге куда-то на Урал. Начало рассказа, написанное на телеграфных бланках, привез в редакцию извозчик с вокзала Самары. Ночью была получена длиннейшая телеграмма с поправками к началу, а через день или два еще телеграмма: «Присланное — не печатать, дам другой вариант». Но другого варианта он не прислал, а конец рассказа прибыл, кажется, из Екатеринбурга.

Писал он так неразборчиво, что рукопись надо было расшифро-

---

[1] Брюсов В. Собр. соч., в 7-ми т. М., 1975, т. 7, с. 166.

вывать, а это, конечно, несколько изменяло рассказ. Затем рукопись переписывалась знаками, доступными пониманию наборщиков. Вполне естественно, что читая рассказ в газете, Н. Г. сказал, сморщив лицо:

— Черт знает, чего я тут наплел!

<...> Я видел черновики его книг о Манчьжурии и «Корейских сказок» это была куча разнообразных бумажек, бланки «Отдела службы тяги и движения» какой-то железной дороги, линованные страницы, вырванные из конторской книги, афиша концерта и даже две китайские визитные карточки; все это исписано полусловами, намеками на буквы»[1].

Вернемся к стихотворным строкам — они вполне соответствовали архивному поведению автора, не сохранявшего свои рукописи, но и не занимавшегося их уничтожением так систематично, как Чехов. И в самом отсутствии систематичности был отказ давать какой бы то ни было ответ (кроме заключенного в художественных результатах) на вопрос о соотношении биографии и творчества, творящей жизни и наследия. Занятость судьбой, а не ее отпечатками, не тем, какою увидится она со стороны, провозглашается как принцип — отсюда строки «И окунаться в неизвестность, И прятать в ней свои шаги», и весьма важный для поэта водораздел между собственной созидающей жизнью и будущими ее оценками:

Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь,
Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать.

Вопрос о ценности рукописей как следов творчества для потомков не решается в этих стихах в положительном или отрицательном смысле, а принципиально не ставится — как не подлежащий обсуждению в пределах творческой жизни, на протяжении которой поэту предписывается

...быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.

Так возникает коллизия, которая является, на наш взгляд, неотменяемой частью культурного процесса.

Автор статьи «Маяковский в работе над поэмой «Про это» сообщает о рукописях поэмы: «Сохранились они случайно. Устраивая очередную проверку и расчистку своего «поэтического хозяйства», Маяковский выбросил их в корзину. Пользуясь его собственным выражением, он считал, что еще не настолько «заакадемичился» (из «Автобиографии».— *М. Ч.*), чтобы сохранять черновики для потомства. Но Л. Ю. Брик попросила подарить рукописи ей. Так сохранились и дошли до нас эти драгоценнейшие документы творческой лаборатории поэта»[2].

---

[1] Горький А. М. Полн. собр. соч. М., 1974, т. 20, с. 83.

[2] Паперный З. С. Маяковский в работе над поэмой «Про это» (три рукописи поэмы).— В кн.: Лит. наследство, т. 65, с. 223.

Таким образом, рядом с Поэтом встает фигура Коллекционера, чтобы затем смениться Архивистом и Текстологом.

Действительно, поэт не хочет брать на себя чужую ему функцию: прямое назначение рукописи для него исчерпано в момент печатания текста, вторичное же ее значение — как источника, музейного экспоната и т. п. — его не касается, он не хочет с ним считаться. Действуя в кругу представлений своей творческой жизни, он не хочет опережать течение времени внетворческим, источниковедческим путем и, забегая вперед, глядеть на свои рукописи из будущего не своими глазами (тогда как разговор его с потомками посредством стихов для него вполне естествен). Тут и возникает исполнитель этой посторонней поэту функции — фигура из будущего — тот, кто перехватывает из рук автора рукопись, едва вернувшуюся из набора, забирает у адресата едва прочитанное им письмо или убеждает автора оставлять копии своих писем. Провозглашая «Это — для архива!» или «Это — памятник культуры!», современник поэта входит в противоречие с данным моментом бытования рукописи, еще, так сказать, не остывшей от выполнения своей прямой функции. Это тот момент, когда прямая функция уже отключена — рукопись не служит более ни цели ознакомления с текстом конкретного адресата, ни передаче текста на типографский станок,— вторичная же функция еще не включилась. Эта функция рукописи — и как источника, и как памятника культуры, существует потенциально, в виде возможности, которая проявится только в ситуации наследия и в контакте с участниками этой ситуации — уже в отсутствие автора.

Итак, следуя логике ситуации создания текстов, никто не должен бы при жизни автора вмешиваться в его рукописное хозяйство, а значит, и препятствовать уничтожению рукописей — законному проявлению творческой воли, составной части специфического текстового поведения данного лица. Но потребности культурного процесса, выходящего за пределы жизни данного автора, порождают такие функции, которые берут на себя определенные участники этого процесса (в принципе — поскольку ни регулярности, ни систематичности здесь не наблюдается). Нарушая логику осуществления текстового поведения живым автором, они препятствуют каким-то его личным действиям.

Так теоретическая, принципиальная смена функций сталкивается с практической опережающей (и организующей возможность этой смены в будущем!) деятельностью.

Поясним это рассуждение одним примером. А. Блок всю жизнь вел записные книжки — своего рода кратчайший дневник (в дополнение к более пространному — и менее регулярному — своему дневнику). Начиная с 1901 г. он сохранял их в своем архиве, нумеруя в хронологической последовательности. За двадцать с лишним лет накопилось 62 таких книжки — в сущности, краткая летопись жизни поэта. Но до наших дней дошли всего 47: «Примерно за месяц до смерти, в июне 1921 г., Блок пересмотрел записные книжки, из многих вырезал отдельные листы, а пятнадцать книжек уничтожил

целиком»[1]. И вот в одной из газетных дискуссий последнего десятилетия о значении личных архивов двое ее участников, архивисты с большим стажем, напомнив о печальном действии умирающего поэта, с некоторым пафосом утверждали: «Каждый владелец архива имеет право на такое «безумство»...». Здесь очевидна непроясненность для этих архивистов собственной культурной позиции, собственного места в культурном процессе. Право такое у поэта, у владельца своих бумаг есть — но архивисту ли на нем настаивать? Профессиональная обязанность и одновременно культурная функция **архивиста** удерживать от осуществления этого права. Эта коллизия между правом автора (владельца) и долгом архивиста полна глубокого напряжения, которое ничем не может быть снято. И нуждается эта коллизия только в одном — в **осознании** ее со стороны, во-первых, архивиста, во-вторых, внешних наблюдателей. С точки зрения архивиста, желательно, например, как можно меньшее вмешательство не только уничтожающей, но даже упорядочивающей и организующей воли владельца архива. Архивист предпочел бы, чтобы автор, отложив рукопись для консервации, с этой минуты о ней забывал,— в этом смысле «идеальный» архив для архивиста тот, в котором сохранено все, без всякого отбора.

Уничтожение какой-то части произведений — непременная часть творческой деятельности, которая включает в себя непрерывную цепь автоинтерпретаций. Один из видов ее — отказ от сделанного. Отбор этого рода распространяется как на целые периоды творческой деятельности, так и на отдельные результаты.

Вот некоторые записи из дневника 1916—1917 гг. художника К. А. Сомова, одного из главных деятелей художественного объединения «Мир искусства»: «Разорвал и уничтожил три своих давнишних, претенциозных и непохожих портрета», «Пришел домой и занялся в мастерской истреблением старинных этюдов», «Делал акварель. Отвратительно, разрезал ее на две части, обе части должны изображать по картине, и обе скверные. Надо их разорвать... Зол на себя, что делаю дрянь. Одну с костром разорвал», «Смотрел свои альбомы с набросками. Вырвал и разорвал угольную голову с Владимирской, очень безобразную, потом акварельный букет ромашек и колокольчиков 1892 г.», «Рисовал у Званцевой мальчика. Так отвратительно, что весь рисунок стер резинкой под конец сеанса»[2].

Переоценке и уничтожению подвергаются нередко ранние, «допечатные» опыты: «Сжег на днях всякие рукописи от 26 г.,— записывал А. Т. Твардовский 10 ноября 1933 г. в дневнике.— Зачем хранить это барахлишко, которое не показывает ничего сознательного?»[3]. Поэт вспоминал: «Стихи писать я начал до овладения пер-

[1] См. примечания В. Н. Орлова в кн.: Блок А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965, с. 515.

[2] Константин Андреевич Сомов: Письма, Дневники. Суждения современников/Сост., вступ. статья и примеч. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М., 1979, с. 164, 166—167, 171, 172.

[3] Александр Твардовский. На пути к «Стране Муравии» (рабочие тетради поэта).— В кн.: Лит. наследство. Из истории советской литературы 1920—1930-х годов. М., 1983, т. 92, с. 317.

воначальной грамотой», но начало серьезного литераторства относил к 1934—1936 гг.: «Со «Страны Муравии», встретившей одобрительный прием у читателей и критики, я начинаю счет своим писаниям, которые могут характеризовать меня как литератора»[1]. Подобным образом и М. Булгаков в 1923 г. уничтожил пьесы, написанные им в 1920—1921 гг., зачеркивая весь допечатный период своего литературного пути. Мы узнаем об этом из автобиографии, написанной в октябре 1924 г. «Жил в далекой провинции (во Владикавказе.— *М. Ч.*) и поставил на местной сцене три пьесы. Впоследствии в Москве в 1923 году, перечитав их, торопливо уничтожил. Надеюсь, что нигде ни одного экземпляра не осталось»[2]. Заметим, что он сообщает об этом частном, казалось бы, факте в печати, тем самым отмечая уже для читателя некие вехи литературного пути. Хорошо зная теперь и творческий путь писателя, и материалы его архива, мы вправе утверждать, что для него акт уничтожения рукописи может быть не только автоинтерпретацией, но и интерпретацией биографической ситуации. Так было, например, в 1930 г., когда, по устным воспоминаниям вдовы писателя, первая редакция романа «Мастер и Маргарита» была разорвана и сожжена автором сразу же после того, как он, работая над важным письмом, продиктовал ей следующие строки: «И лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе...» Мы полагаем, что автором руководила в значительной степени ситуация литературная — ставшее легендарным сожжение Гоголем второго тома «Мертвых душ». Закрепив уничтожение своего романа строкой письма, Булгаков сделал это действие еще более литературным[3].

В общем случае уничтожение «старых», пересмотренных и получивших низкую авторскую оценку произведений может быть уподоблено уничтожению рукописей ранних редакций.

Вернемся еще раз к фигуре **архивиста.** Он — слуга культуры, и ясное осознание своего места помогает ему не спускаться ниже — к функции канцеляриста, но и не заноситься выше — туда, где звучит голос поэта: «Не надо заводить архива...» По той роли, которая выделена ему культурным процессом, он не может ждать, когда отомрет прямая функция рукописи, а должен заниматься практическим собиранием бумаг, долженствующих стать со временем памятниками. Эти же цели выдвигают в определенный момент фигуру коллекционера — посредника между архивистом (деятелем периода наследия) и автором. В функции коллекционера выступает любой из близких или посторонних автору людей, когда берет на себя задачу сбережения его рукописей. Эти действия важны для общества, необходимы для культуры.

---

[1] Автобиография.— В кн.: Твардовский А. Т. Собр. соч., т. 1, с. 20, 26.

[2] Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков/Под ред. Вл. Лидина. М., 1926, с. 55 (то же: Советские писатели. Автобиографии. М., 1966, т. 3, с. 85).

[3] См. об этом в кн.: Чудакова М. Гоголь и Булгаков.— В кн.: Гоголь: история и современность (к 175-летию со дня рождения). М., 1985.

*Глава вторая*

# ОТ РУКОПИСИ К КНИГЕ

Вот вам моя рукопись. Условимся.
*А. Пушкин*

В первой главе этой работы речь шла в основном о рукописях художественных произведений — о письменно закрепленных текстах писателя и знакомстве с ними читателя, об опубликованных и неопубликованных рукописях и отношении к ним автора, о складывании архива писателя еще в течение его творческой жизни.

В этой главе мы обратимся к процессу создания рукописного текста. Речь пойдет о тех особенностях творческой работы писателя, о которых нельзя судить по готовому — беловому или печатному тексту произведения. Читатель и исследователь надеются узнать что-либо о «тайне творчества», обратившись к разным этапам работы над произведением — к тому, что предшествовало завершенному тексту, заключенному под переплет печатной книги.

Этот интерес — явление нового и новейшего времени. Мы попытаемся проследить возникновение в отечественной культуре общественного интереса к **архиву** писателя, а затем и к тому, что получило не очень удачное наименование «творческой мастерской» (или — еще менее удачное, но характерное для определенных представлений о труде писателя — «творческой лаборатории»). Но сначала обратимся к самому слову «рукопись», к его истории.

## 1. Тайны рукописания

В конце X—XVI вв. в языке нашей письменной культуры было слово «рукописание», которое, как и «писание», означало некий существенный для жизни человека текст, зафиксированный письменно. «Писание» могло означать как священное писание, так и грамоту, запись, имеющую характер приказа, распоряжения, постановления, установления («За вину его показнен от митрополита писанием», XV в., т. е. писаным распоряжением), а также некое

сочинение (кем-то сочиненный, завершенный, как можно предполагать по контекстам, целостный текст). «Рукописание» низводило спектр значений от божественного происхождения текста и, возможно, самого документа к человеческому — как рукою писанному, рукотворному (в отличие от нерукотворных свершений). Оно имело следующие значения: запись, перечни; постановление; духовное завещание. В первом значении оно употреблялось в весьма серьезных контекстах («расторгни греха моего рукописанье»), остальные значения указывают на текст, написанный кем-либо **собственноручно.** Было еще слово «письмя». Означало оно и буква, и писание, сочинение, и грамота, послание. И «писание», и «письмя» могло означать и живопись (как писанное кистью, а не только «писалом»).

Слово «рукописание» обозначало не столько автографичность, сколько авторство, точно удостоверенное. Завещание могло быть написано писцом, а затем подписано автором документа (слово «подпись» появилось примерно в XV в.). Слово «рукописание» закрепилось на несколько веков за документами определенного рода — стало означать заемные письма, вообще письменные обязательства.

Книгопечатание изменило значение слова. Результат этого процесса хорошо выявлен в словарях начала XIX в.: «Рукописание — то, что написано, а не напечатано» (Словарь Академии Российской. Спб., 1822, ч. 5). Это значение к тому времени взяло на себя слово «рукопись», зафиксированное в XVIII в. и в течение первой половины XIX в. вытеснявшее форму «рукописание», одновременно принимая на себя новые оттенки значений.

Отечественная ситуация возникновения книгопечатания имеет свои специфические черты — писатель в России появился позже начала книгопечатания. В середине XVI в. возникают первые типографии, но только в середине XVII в. Симеон Полоцкий сам называет себя «литератором», развивается представление об авторстве текста, о сочинительстве, писательстве, укреплявшееся и усложнявшееся на протяжении XVIII в. «В XVII в. новая терминология писательского труда еще не установилась», в среде тогдашних сочинителей «имели хождение разные самоназвания, но чаще всего, пожалуй, употреблялось слово «учитель» (наряду с сочетанием «трудник слова»)». Сами они уже чувствовали себя профессионалами, но, как утверждает цитируемый нами исследователь русской культуры этого времени, «аксиоме поэта» еще предстояло сложиться и войти в обиходную культуру, в сознание среднего человека...»[1].

Со второй трети XVIII в. в России вступает в силу новый тип литературного развития, прямым образом обусловленный среди прочего тем, что книгопечатание, долгое время ориентированное на учебные, церковные, административные цели, распространилось и на литературу. Что касается рукописной литературной традиции, то она продолжала существовать еще в XVIII и в XIX вв. «в оста-

[1] Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984, с. 173—175.

точных явлениях», но ушла с «дневной поверхности» литературы[1]. До этого печатная книга была тем же, что и рукописная, но только изготавливалась типографским способом. Это не были тексты, которые **создавались** кем-либо и предавались тиснению, но тексты, которые либо мыслились существовавшими всегда (священное писание и сопутствующие тексты), либо переписывались с давних пор («Слово Кирилла Туровского»), либо как бы не принадлежали никому («Азбука»). Господствовавшая в XVII в. культурная система утверждала: «Коль скоро книга — духовный и всеобщий авторитет, она не должна отражать чье-либо личное мнение»[2]. Понятно, что вопрос о процессе создания текста, тем более его изменения, исправления не существовал[3], что «рукописание» и «книга» еще ни в какой степени не встали между собой в такие отношения, которые отражали бы рождение некоего текста и последующее его печатное воспроизведение. Вообще представление об **этапах** работы над текстом, о черновиках в это время, по-видимому, еще даже не зарождается — прежде должен был возникнуть целый ряд условий, от формирования представления об авторе и авторстве текста до удешевления писчего материала.

И вот появился автор литературного произведения как общественное лицо. Печатная книга стала предоставлять свои страницы для новосозданных сочинений, которые в то же время были «дневной поверхностью» литературы, а в рукописную книгу стали оседать как разнообразные «отреченные» (т. е. апокрифические, официально объявленные ложными) сочинения, так и образцы устаревающих жанров древнерусской литературы. Только после кристаллизации этого явления, с начала XVIII в., рукописные книги становятся объектом собирательства и в течение века — объектом изучения. В течение столетия формируется представление о них как о **памятниках** письменности — о том, что является частью культуры определенного времени.

Вот эта-то **рукописная книга** (позднейшее словосочетание), наряду со столбцами, и стала называться **рукописью.** Недаром в словарях первой половины XIX в. на слово «рукопись» есть примеры только этого ряда: «хранилище рукописей», «старинные рукописи». Характерный пример тогдашнего словоупотребления находим в переписке известного российского государственного деятеля, дипломата, создателя первого Русского национального музея древностей (положившего начало будущему Румянцевскому музею, ставшему первой в Москве Публичной библиотекой) Н. П. Румянцева. Он пишет своему сотруднику А. Ф. Малиновскому 10 марта 1823 г.: «С большим удовольствием изучил я при письме, каковым меня удостоить изволили от 1 марта, те три **рукописи,** которые купить

---

[1] См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М., 1979, с. 18—19.

[2] Панченко А. М. Указ. соч., с. 172.

[3] Известно, что именно правка богослужебных книг вызвала возмущение и привела к расколу.

изволили для меня столь дешево у Пискарева; я **книгами** сими радуюсь...»[1].

Как **культурный объект** «рукопись» рассматривалась лишь в значении «древняя рукопись», «рукописная книга».

С середины XVIII в. культурно значимые тексты воплощались в виде печатной книги. А рукопись в теперешнем смысле слова — как состояние авторского текста, предшествующее печатной книге,— оказывалась как бы в пространстве, лишенном культурных характеристик, не была литературно значимым фактом. Это было дело частное, внепубличное. Как продукт современной авторской деятельности, она поднимается из темных, неосвещенных этажей письменности на свет публичного, общественного сознания только к середине XIX в.

Формируются несколько основных значений слова: давно созданные и ставшие памятником рукописные тексты; то, что приготовлено для печати; то, что воспроизводится рукописным способом для определенных, сравнительно узких читательских слоев (старообрядческие, масонские и др. рукописи).

Главное же, что нас интересует: в это время формируется представление о значении **авторских** рукописей. Еще в первой трети XIX века культурное значение принадлежало скорее спискам произведения, чем автографам,— важен был текст законченного сочинения; от автора он идет или от переписчика, существенного значения не имело. Этапы же, предшествующие завершенному тексту, заключенные в черновиках автора, не могли интересовать никого, кроме разве ближайших друзей. Характерен в этом смысле литературный анекдот, относящийся к концу 1810-х — началу 1820-х годов и рассказанный П. А. Плетневым в воспоминаниях о субботах В. А. Жуковского: «Крылов сознавал в Жуковском талант независимый и энергический. <...> Шутя и любезничая с ним, Крылов бывал особенно приятен. Раз на одном из этих вечеров он стал искать что-то в бумагах на письменном столе. «Что вам надобно, Иван Андреевич?» — спросили его. «Да вот какое обстоятельство»,— сказал он: «хочется закурить трубку; у себя дома я рву для этого первый попавшийся мне под руку лист, а здесь нельзя так: ведь здесь за каждый лоскуток исписанной бумаги, если разорвешь его, отвечай перед потомством»[2]. Комизм рождается на пересечении нескольких смыслов. Во-первых, в этих словах — добродушное

---

[1] Приводится исследователем Румянцевского собрания А. Д. Червяковым в кн.: Рукописные собрания Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Указатель. М., 1983, т. I, вып. I, с. 19 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

[2] Цит. по: Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века. Ред., вступ. статья и примеч. Н. Л. Бродского. М.— Л., 1930, с. 89. Возможно, известный экспромт Тынянова — запись 1925 г. в «Чукоккале» — цитирует эти слова Крылова:

Сижу беднея над экспромтом —
И даже рифм не подыскать.
Перед потомками потом там
За все придется отвечать

самоуничижение Крылова, сопоставляющего свои автографы — с автографами Жуковского. Во-вторых, и это для нас особенно важно, Крылов иронизирует над представлением об исторической ценности бумаг **современника** — т. е. прежде наступления исторического момента, но, иронизируя, он от этого представления не отказывается.

Рассказ запечатлел если не момент зарождения, то еще определенную новизну этого взгляда на рукописи современников, формировавшегося, несомненно, в немалой степени по аналогии с теми «старыми» рукописями, которым именно в начале XIX века было приписано культурно-историческое значение. Мысль Пушкина о ценности «всякой строки великого писателя» закрепляла еще только устанавливающееся представление.

К середине XIX в. со словом **рукопись** связывается (за вычетом аналогий со старой письменностью) либо представление о состоянии, предшествующем печатной книге, либо о произведении, для печати не предназначенном — по разным соображениям, в том числе и морального, этикетного порядка (из наиболее известных примеров назовем «юнкерские» поэмы Лермонтова, весь интерес которых для автора и специфического круга читателей состоял в демонстративном нарушении запретов, требуемых этикетом). В дальнейшем на протяжении отечественной истории этот слой текстов играет то более, то менее активную роль; это — отдельный вопрос, который относится скорее к истории общественной мысли, чем к нашей теме, для которой важен сам факт сосуществования рукописи и книги на протяжении всего описываемого периода. Каждая, однако, имела собственный ореол.

Если книга стала знаком обнародованности, общедоступности, то рукопись — знаком непубликуемости, недоступности, скрывающей загадки биографии, черты частной жизни, «тайны творчества», которые автор не выносил и, как предполагалось, не намеревался выносить на всеобщее обозрение. Постепенно рукопись стала осознаваться как часть культуры, но соединенная с нею односторонней связью, то есть еще не взаимодействующая с другими явлениями культуры, участникам культурного процесса неизвестная. Зарождалось и формировалось представление о необходимости выведения необъявленных пластов культуры на ее поверхность.

Сильнейшим ускорителем этого процесса послужило, на наш взгляд, постепенное осведомление публики об архиве Пушкина. Частично это произошло уже во время подготовки первого посмертного собрания сочинений, но особенно важным оказалось обнародование результатов замечательной текстологической, собирательской, археографической работы П. В. Анненкова, подготовившего издание 1855—1857 гг. Обнаружился:

1) ряд произведений, которые автор не пытался печатать,

2) ряд произведений, не прошедших цензуру и оставшихся в архиве,

3) «в силу условий и обстоятельств его творческого пути,— пишет исследователь пушкинских рукописей и творчества поэта

Н. В. Измайлов,— в рукописном наследии Пушкина, как ни у одного из писателей или поэтов классиков, осталось огромное количество незавершенных, неотделанных или только едва начатых произведений всякого рода, множество набросков, планов и заготовок к неосуществленным замыслам... Ряд его крупнейших замыслов был оборван внезапной смертью»[1].

Открытие этих фактов произвело, в сущности, переворот в представлениях о двух слоях текстов, резко повысив ценность слоя необъявленного.

Действительно, когда публика увидела, скажем, вторую половину стихотворения «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»), уже не могла не возникнуть мысль о рукописях поэта как складе еще неизвестных шедевров. Примечательно пояснение П. В. Анненкова — публикатора выпущенных автором строф: «Эта уединенная исповедь, открывающая читателю, по-видимому, все душевные тайны поэта, останавливается там, где, вместо общего выражения чувства человеческого, должно явиться выражение чувства отдельного лица. <...> С чудным двоестишием:

И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю,

кончается исповедь для света, но Пушкин еще продолжает ее уже не из потребности творчества, а из потребности высказаться и полнее определить себя. Несколько замечательных строф посвящает он еще разбору своей жизни, но эти строфы, как представляющие частные подробности, уже выпускаются из печати»[2]. Анненков предлагает, таким образом, истолкование объявленного и необъявленного пластов текстов как «общего» и «частного» («чувства отдельного лица»), как «творчества» (т. е. текстов, обращенных «ко всем») и удовлетворения «потребности высказаться» (текстов «для себя»). Весьма характерно, что сам Анненков выпускает четыре стиха (несомненно, как еще более личные, с его точки зрения, чем те, что он печатает).

Анненковское издание сочинений Пушкина и особенно его «Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина», куда он ввел немало «талантливых и смелых»[3] в текстологическом отношении извлечений из рукописей поэта (и обошел таким образом требование тогдашней цензуры включать в тома собрания только произведения, уже изданные в первом посмертном собрании сочинений поэта), привлекли внимание к рукописям. В эти годы была сделана первая смелая попытка не только проникновения в «тайны рукописи», но наглядного воспроизведения этой тайны типографским способом. В 1852 г. академик Я. К. Грот применил для пуб-

---

[1] Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.— Л., 1966, с. 558.

[2] Анненков П. В. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценка произведений. 2-е изд. Спб., 1873, с. 189.

[3] Пушкин. Итоги и проблемы изучения, с. 561.

ликации белового с поправками автографа стихотворения «19 октября» (1825 г.) способ «двойного печатания», «то есть более мелкий шрифт — для поправок и вставок к основному тексту, графические приемы изображения зачеркнутых или перечеркнутых строк и т. п. <...> разные шрифты позволяли различать не только в пространстве, но в известной мере и во времени последовательность творческой работы. Но попытка Грота осталась одинокой»[1] как из-за неподготовленности типографской техники, так и из-за отсутствия — вплоть до начала XX в.— квалифицированных последователей.

С середины XIX в. процесс проникновения общества в рукописное наследие уже шел неостановимо. Появлялись публикации писем умерших писателей, извлечений из дневников и мемуаров. Страницы для таких публикаций упомянутого рода предоставляли главным образом новооткрытые журналы, ориентированные своими названиями на те слои культуры, которые ждали первооткрывателей: «Русский архив» (1863—1918), «Русская старина» (1870—1918), «Исторический вестник» (1880—1918); немало материалов такого рода печаталось в «Вестнике Европы» (1866—1918) и в других журналах второй половины XIX— начала XX в.

Эти новые явления развивались отнюдь не гладко. Вскоре им была противопоставлена концепция **воли автора,** которая наиболее обстоятельно обосновывалась в известной статье И. А. Гончарова «Нарушение воли», напечатанной им за два с лишним года до смерти (в 1889 г. в «Вестнике Европы»).

Гончаров горячо выступает против публикаций частных писем писателей, за исключением фрагментов, которые имеют «общий интерес, значение, как мысль, как авторитетный взгляд писателя на те или другие вопросы науки, искусства, общественной жизни и т. д., словом, что достойно дополняет его сочинения». В статье, в сущности, и идет речь о тех самых двух слоях текстов, представление о которых является центральным и для наших рассуждений. «Есть целая литература в форме писем двух лиц между собою, посвященная тем или другим вопросам,— пишет он.— Эти письма **прямо назначались авторами их для света и составляют чистый вклад в литературу.** Но то **сочинения, назначенные для печати, а не частные, писанные к одному лицу и для одного лица»**[2].

Здесь же со свойственной Гончарову тщательной определенностью выражения охарактеризован тот тип отношения художника к своему творчеству, который может быть вмещен в формулу «моя жизнь — в моих книгах»: «...Говоря правду, в обширном смысле, я не понимаю, а если и понимаю, то не сочувствую стремлению рыться глубоко в частной, интимной жизни писателя, художника, ученого... <...> Поэт, ученый, живописец, ваятель выражают то или другое, что хотели выразить так или иначе в своих творениях, и надо бы, по здравому смыслу и чувству справедливости, довольст-

---

[1] Пушкин. Итоги и проблемы изучения, с. 562.

[2] Гончаров И. А. Собр. соч., т. 8, с. 170, 171 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

воваться тем, что выражено в книгах, поэзии, картинах и изваяниях этих деятелей, и подвергать последние суду критики за выраженное ими. Нет, начнут добираться, каков был сам деятель, разбирают связь художника с его произведениями, согласен ли его характер, нравственные свойства с тем, что им выражено, и почему, и как? И пойдут, и пойдут — судить, трепать его, казнить или миловать. А потребно едино: к а к и ч е м он служил науке, искусству, какими произведениями или подвигами...»[1].

Это ограждающее отношение Гончаров распространяет и на черновые рукописи произведений. Вчитаемся же в его пространное рассуждение, с полнотой излагающее принятую им и постоянно существующую в культуре XIX—XX вв. точку зрения: «...Писатель проявляет себя во всеоружии своего таланта, приносит зрелые, глубоко обдуманные и тщательно обработанные создания, является цельным, полным, как монументальное изваяние, образом и хочет этим произвести ожидаемое им впечатление. **В этом цель его деятельности,** его гордость, его награда, его слава. А литературные археологи возьмут да и выкопают какой-нибудь набросок, стих, фразу, страницу — словом все отброшенное, непригодное художнику, что в черновой работе не вошло в дело, **что выметается обыкновенно из мастерской.** Зачем? Говорят — интересно, даже поучительно, как он работал у себя в мастерской, что предполагал первоначально и что отвергнул потом. Полезно-де **изучать приемы творчества** и т. д.». Гончаров стремится уверить читателя, что **«пользы никакой: приемам творчества не научишься».** Он готов согласиться с тем, чтобы «отыскивали неизданные рукописи или ценные отрывки, **свидетельствующие о полном таланте писателя,** наконец, замечательные строфы, страницы, все-таки **под условием, что автор хотел, да не успел огласить их** — нет! Иногда полустроки, выражения, даже намерения его, как он сначала задумывал и как отдумал и т. д. И все потому, что «любопытно», то есть для удовлетворения праздного любопытства толпы дробят писателя на куски и портят величавую целостность его фигуры. «Ветреное племя!» — невольно скажешь с поэтом»[2].

Выраженная писателем точка зрения важна нам как раз обыденностью его аргументации, которая оказалась очень устойчивой: она стоит и за сегодняшним представлением о приоритете воли художника в отношении к его творчеству.

Успехи отечественной текстологической школы в 20-е годы особенно сильно продвинули черновик в общедоступные слои культурного процесса.

Становление текстологии новой литературы также во многом связано с текстами Пушкина — методы этой науки вырабатывались главным образом на них. В первые десятилетия после смерти Пушкина его черновики читали с одной целью — выбрать из них неизвестные куски текста, варианты. Потом это отношение сильно изме-

---

[1] Г о н ч а р о в И. А. Указ. соч., с. 177—178 (подчеркнуто И. А. Гончаровым).
[2] Там же, с. 180 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

нилось — их стали печатать целиком, стремясь воспроизвести каждое зачеркнутое слово, причем так, чтобы тщательно передать пространственное положение слова в рукописи — под строкой, над строкой и т. д. (при этом почти не подвергалась анализу связь слов друг с другом и с общим замыслом). Период господства **метода транскрипций** (такое название получил этот способ печатного воспроизведения черновых текстов) обозначил возникновение общественного интереса не к творческим **результатам,** хотя бы и фрагментарным (целым строфам и проч.), а к рукописи как стенограмме творческого процесса. Механическое печатное воспроизведение всякого зачеркнутого, недописанного, полуразобранного издателем слова знаменательно как символ повышенной ценности всего словесного содержимого любой рукописи, как свидетельство того, что отныне «всякая строка» великого поэта драгоценна для потомства не только как его автограф.

В начале 20-х годов была поставлена иная задача (применительно к тем же рукописям Пушкина) — не топографическое воспроизведение поля рукописного листа, а **чтение текста.** С. М. Бонди, один из создателей новой текстологической школы, выдвинул важный тезис — читать черновую рукопись нужно в той последовательности, в какой она писалась автором. Главной задачей стала реконструкция этой последовательности, расслоение черновика на временны́е пласты. Текстолог стремился теперь вычленить в перечеркнутой несколько раз строке вариант предшествующий и последующий, понять, каким текстом и в какой момент работы заменено было зачеркнутое.

Формировалось то отношение к рукописи, которое главенствует и сегодня. Зачеркнутое переставало быть изъятым из обращения. В поле общественного внимания попадало все — письмо, обращенное к частному лицу, зачеркнутая строка, отброшенная редакция. Тайное становилось явным. Вместе с тем этот интерес к необъявленным пластам, к их публикации, ширившийся в последнюю треть XIX в., был, несомненно, выражением возникавшей в то время тенденции рационализации, выражением распространявшейся уверенности в неограниченных возможностях научного способа мышления. Несомненно, отпечаток этих идей лежит и на методе транскрипций, стремящемся предъявить читателю «все» содержание черновика для его собственной аналитической работы, которая должна способствовать постижению сути творческой мысли. Однако ложится он на подкладку уже упоминавшегося нами совсем иного, повышенно ценностного отношения к рукописи.

Творчество теряло покров тайны, подготавливался момент, когда оно будет названо работой, черновики получат наименование лаборатории, а их изучение будет служить целям «литературной учебы» (первые звуки этого И. А. Гончаров, как мы видели, услышал еще в 1889 г.). В 1913 г., возражая поэту-современнику в статье с примечательным названием «Право на работу», В. Я. Брюсов писал: «Бальмонт предлагает всем поэтам быть импровизаторами; пример Гете и Пушкина, напротив, показывает нам, что вели-

кие поэты не стыдились *работать* над своими стихами, иногда возвращаясь к написанному через много лет и вновь совершенствуя его.

На бессчетные варианты лирических стихов Гете, на исчерканные черновые тетради Пушкина, где одно и то же стихотворение встречается переписанным три, четыре и пять раз, мне хочется обратить внимание молодых поэтов, чтобы не соблазнило их предложение Бальмонта отказаться от работы и импровизировать, причем он еще добавляет: «И если пережитое мгновение будет неполным в выражении — пусть». Нет, ни в каком случае не «пусть»; поэты не только вправе, но обязаны работать над своими стихами, добиваться последнего совершенства выражения. Если же сам Бальмонт к такой работе не способен, об этом можно лишь жалеть, вспоминая, как часто даже лучшие его создания бывают испорчены неряшливыми, несовершенными стихами.

Что творчество поэта не есть какое-то умоисступление, но сознательный, в высшем значении этого слова, труд — это прекрасно показал еще Пушкин...»[1].

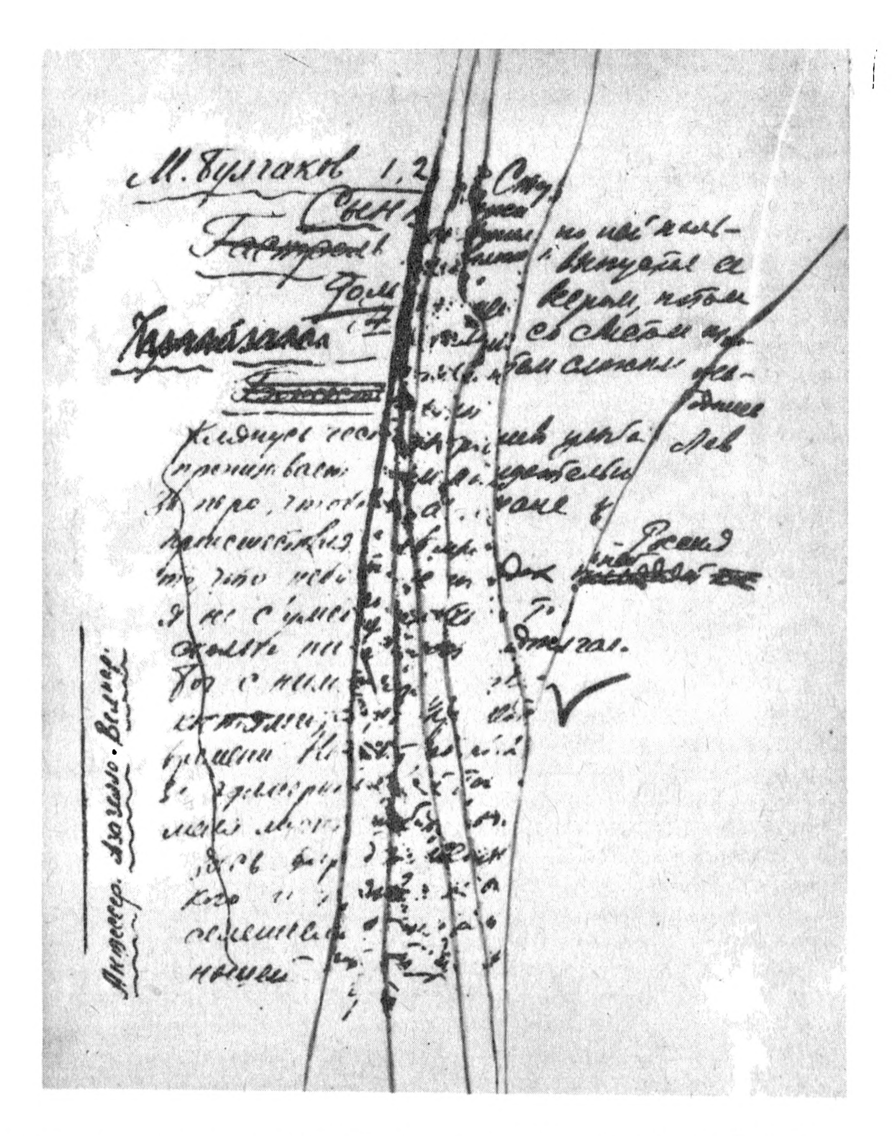
Исследования последних лет показали сложный процесс становления в российском общественном сознании фигуры Поэта на протяжении XVII—XVIII вв. «В начале русского стихотворства (приказная школа) рифмованная речь воспринималась, видимо, как одно из престижных книжнических умений. <...> Концепция поэтического вдохновения как особого присущего поэзии качества в России впервые четко засвидетельствована лишь у первых силлаботоников, прежде всего у Ломоносова» (Живов В. М. Кощунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII— начала XIX века.— Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. 13. Тарту, 1981, с. 74). И дальше, начиная с Державина, поэт все более усваивает себе черты пророка, поэзия приобретает значение откровения.

В конце XIX в. характеристики поэзии как пророчества, вещания, «светлого» или «темного» вдохновения живы и действенны, и характерно при этом, что в то же самое время теоретик и практик раннего символизма В. Брюсов настойчиво утверждает новое представление о поэте-труженике, поэте, «обязанном» работать,— то представление, которому суждено было далее интенсивное развитие, приведшее к почти полной смене прежних представлений.

Пока черновики поэта были закрыты от посторонних взоров, не было и возможности подсчитать, сколько раз переписывалось стихотворение, установить меру труда. Только вторая половина XIX в. принесла с собой условия изучения архивов государственных и облегчила доступ к частным, способствуя этим формированию новых представлений о поэте и его творчестве. Редактор журнала «Русская старина» М. И. Семевский вспоминал: «В прежнее время, в царство Николая Павловича, наши архивы были или склады

---

[1] Брюсов В. Я. Собр. соч., т. 6. с. 407.


М. Булгаков

Первая редакция романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1928 г.)

полусгнившего бумажного хлама, или хорошо устроенные кладовые, куда не проникал ни один нескромный взор. Очень редко, совершенно случайно, выходили из этих кладовых в крайне скромных размерах новые сведения, большей частью по запросу самого августейшего их хозяина... Дух нового времени вскрыл затворы этих кладовых. Подлежащие министерства, на просьбы мои о допущении в тот или иной архив, конфузились ответить отказом. Передо мной последовательно открылись архивы Главного штаба, Академии наук,

Синода...»[1]. Доступность архивов вообще и писательских в частности вызвала на какое-то время решительное предпочтение рукописных редакций печатным. Этот пиетет перед рукописью приводил и к преувеличенной, некритической оценке ранних рукописных стадий, что сказывалось в какой-то степени вплоть до 30-х годов XX в.

Чертой нового времени стало, таким образом, обнародование предварительных этапов: возникало представление о «первоисточниках», прельщала возможность тиражировать то, что предназначено было для одного-двух лиц или для самого автора. Так была подготовлена задача всевозможных реконструкций. Реконструкции первоначальных этапов воплощения замысла давали совсем новые возможности для изучения творческого процесса, разумеется, в определенных, доступных филологическим методам пределах.

В 1966—1970 гг. в Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина был передан Е. С. Булгаковой, а затем ее сыном архив М. А. Булгакова. Заниматься научной обработкой этого архива выпало автору этой книги. В 1978 году обработанный архив, хранящийся под номером 562, составил 1145 единиц хранения, размещенных в 69-ти картонах (49 211 листов); было опубликовано научное описание архива (см. сноску на стр. 80). Во время этой работы перед нами встала интереснейшая, едва ли не уникальная в своем роде задача. Мы попытались реконструировать первоначальные редакции будущего романа «Мастер и Маргарита». Рассказ об этой реконструкции поможет читателю лучше представить себе методы и цели современной текстологии и археографии.

Сложность задачи обусловлена была тем, что от этих редакций, заключенных в двух тетрадях, сохранились лишь обрывки — примерно треть каждого вырванного автором листа, у корешка. Долгое время эти отрывки текста казались нам не поддающимися связному прочтению. Однако когда возникла идея реконструкции, выяснилось, что многое будет благоприятствовать такой, хотя и очень трудоемкой работе. Прежде всего — отчетливость и разборчивость почерка писателя. Хотя «а» пишется как «о», а «буква «о» выходит как простая палочка» (так в точности в соответствии с почерком Булгакова характеризует свой почерк Максудов — столь близкий автору герой его «Театрального романа»), но эти необычные начертания запоминаются легко и быстро перестают затруднять тех, кто читает эти рукописи — архивиста, текстолога, историка литературы. Как бы ни убыстрялся почерк Булгакова,— ни одно слово в его тетрадях не остается недописанным, крайне редки пропуски слов или слогов, любые описки. Строка текста не сползает к краю листа, не загибается на поля: никогда не пытаясь уместить конец слова или фразы на кончающейся строке, автор переносит его на следующую с некоторым запасом, и потому слегка обветшавшие края рукописи не грозят порчей и утратой текста. Добавим сюда довольно крупный почерк, непременное соблюдение полей и станет понятно, что не-

[1] Цит. по кн.: Мих. Ив. Семевский... Биографический очерк, составленный В. В. Тимощук. Спб., 1895, с. 104.

редко реконструкция строки сводилась к дописыванию слова, перенесенного на другую строку (иногда это было дописывание почти наверняка — скажем, за именем героя непременно должно было следовать отчество и т. п.), и угадыванию не более одного-двух полностью неизвестных слов, расположенных на строке между известными и полуизвестными.

В восстанавливаемых главах было много диалогов, значит, немалую часть восполняемого текста составили имена героев и авторские ремарки — «спросил» такой-то, «воскликнул» другой и т. п. Изучение художественной манеры писателя убедило нас в том, что в арсенале его речевых средств большое место принадлежит излюбленным словам и оборотам. Оказалось, что при описании близких ситуаций нередко привлекаются повторяющиеся слова, сходные выражения. Это также помогало нашим гипотезам об уничтоженных фрагментах. Материал для этих гипотез давали и поздние редакции романа (всего в архиве писателя сохранились восемь редакций романа, из них три — полные, остальные — начатые и не законченные)[1].

Таким способом, в принципе не отличающимся, на наш взгляд, от всякой конъектуры[2], с необходимостью которой сталкивается любой текстолог, работая над рукописями писателя, было восстановлено около 300 страниц (первая и часть второй редакции) авторского текста, который считался нечитаемым. Только тогда стало ясно, что в 1928—1929 гг. было написано 15 глав нового романа — 160 листов тетради. Выяснилось, что в этой редакции в романе еще не участвовали ни Мастер, ни Маргарита, а действовал другой герой (при новом обращении к роману через два года он был заменен Мастером) — необычайный эрудит, знаток средневековой литературы, особенно же трудов по демонологии.

Реконструкция первой редакции дала возможность установить, что мысль о том безымянном герое, наименование которого (Мастер) вошло в окончательное название романа, возникла у автора позже, что она привела к переработке замысла. Это пролило совсем новый свет на творческую биографию писателя, на сложные связи биографических событий с литературными замыслами. Так слова, сказанные самим писателем: «Написанное нельзя уничтожить!» — получили еще одно подтверждение при помощи материалов его собственного архива.

---

[1] Об этой реконструкции мы сообщали, публикуя при этом большое количество восстановленных фрагментов, и в ряде специальных изданий — в работе «Архив М. А. Булгакова. Материалы для творческой биографии писателя». (Записки отдела рукописей, вып. 37. М., 1976), в статьях «Творческая история романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (Вопр. лит., 1976, № 1) и «Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова» (Памятники культуры. Новые открытия. 1977. М., 1977). В ответах на анкеты старшеклассники нескольких московских школ указывали нашу работу в «Вопросах литературы» как хорошо им знакомую.

[2] Конъектура — восстановление (с разной степенью вероятности) испорченного или не поддающегося прочтению фрагмента авторского текста на основании различных догадок; восстановленный текст.

## 2. Литературный труд и «секреты мастерства»

В 1918 г. Маяковский напечатал стихотворение «Поэт рабочий», начинавшееся так: «Орут поэту: «Посмотреть бы тебя у токарного станка. А что стихи? Пустое это! Небось работать — кишка тонка».

Далее автор последовательно сравнивал работу поэтов с трудом лесорубов («А мы не деревообделочники разве? Голов людских обделываем дубы»), рыбаков («Но труд поэтов — почтенный паче — людей живых ловить, а не рыб»), кузнецов, техников, стремясь поставить ее вровень с трудом физическим. Он подчеркивал, правда, качественную разницу того и другого труда; не ища общую единицу измерений, поэт сравнивал тот и другой труд по значимости, сопоставляя их **объекты** («Сердца — такие же моторы. Душа — такой же хитрый двигатель»)[1]. Но уже в этом стихотворении возникли строчки, давшие писательскому труду такое словесное выражение, которое дальше все более и более становилось актуальным:

Я тоже фабрика.
А если без труб,
то, может,
мне
без труб труднее.

Так умственные занятия, несшие отпечаток занятия «интеллигентского», а значит — «старорежимного» (в отличие от физического труда), в стихотворении Маяковского оправдывали свое право на существование. Перед теми, кто, как говорилось в этом же стихотворении, «рубит дубы» и «горит над горном», Маяковский активно утверждал «почтенность» занятия поэзией, декларируя родственность труду физическому. «Может быть, нам (поэтам.— *М. Ч.*) труд всяких занятий роднее». Всем строем стихотворения он подчеркивал, что поэтический труд — того же корня, что и **труд** в слове **трудящийся**, столь важном для складывающейся системы опорных понятий (позже он скажет еще отчетливее — «труд мой любому труду родствен», «Разговор с фининспектором о поэзии», 1926), а самим заголовком прямо отождествлял «поэта» с «рабочим».

В широком общественном обиходе пореволюционных лет литературное творчество на первых порах естественным образом отнесено было к культуре прошлого, к занятиям побежденного класса и почти что к тому, что получило наименование «нетрудовых доходов». Доказать, что литературное творчество относится к общественно полезной деятельности, можно было несколькими путями. Все они так или иначе были использованы и нашли отражение в стихах и статьях Маяковского, посвятившего этой задаче специальные усилия, неустанно объяснявшегося на тему «о месте поэта в рабочем строю» («Разговор с фининспектором о поэзии»; здесь разъясняется и повод, вызвавший «разговор»: «В ряду имеющих лабазы и угодья и я обложен и должен караться»). Мы остановимся далее лишь на тех характеристиках поэтической деятельности,

---

[1] Маяковский В. В. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 2, с. 18—19.

которые имеют отношение к нашей теме — рукописи писателя в культурном процессе.

Прежде всего, занятия поэзией настойчиво сближались Маяковским — в общем виде — с трудом индустриальным: «Я тоже фабрика» («Поэт рабочий»), «Поэзия — та же добыча радия» («Разговор с фининспектором о поэзии»). Затем описывался объем трудозатрат, если прибегать к языку экономики,— Маяковский подчеркивал, какое большое количество времени и сил тратит писатель на поиски нужного слова. Эти поиски описывались им в основном как разыскания **словарного** порядка, направленные к обнаружению слова нового, неиспользованного, т. е. как упорный, действительно трудоемкий перебор в пределах как бы огромной картотеки слов — вариантов («Изводишь, единого слова ради, тысячи тонн словесной руды»). Маяковский предлагал редакторам жестче относиться к тем поэтам, которые приносят в газеты и журналы «стихи с испытанными рифмами», и оплачивать эти тексты «как труд квалифицированного переписчика» (в отличие от стихов того поэта, который вложил в свои произведения много сил). Тогда, уверял он, такой «поэт или бросит писать, или подойдет к стихам как к делу, требующему большого труда». Он призывал: «Во имя поднятия поэтической квалификации, во имя расцвета поэзии в будущем надо бросить выделение этого самого легкого дела **из остальных видов человеческого труда»** («Как делать стихи?», 1926; подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

Эта статья, как и стихотворение «Разговор с фининспектором...», были для поэта весьма серьезными, целенаправленными акциями.

«Любопытно отметить,— пишет комментатор сочинений Маяковского,— что в своем заявлении в Мосфинотдел в 1926 году о снижении наложенного на него подоходного налога Маяковский ссылался на это стихотворение и на статью «Как делать стихи?» как программные документы, характеризующие условия и задачи настоящей поэтической работы»[1].

Одним из путей убеждения читателя в том, как велик объем трудозатрат поэта, стала демонстрация цепочки вариантов в собственной рукописи — наглядная иллюстрация усилий поиска. Рассказывая о работе над стихотворением «Сергею Есенину», Маяковский показал «постепенную обработку слов в одной строке», приведя 12 последовательных вариантов. Он пояснял, что списал эти строки «с черновика для демонстрирования, сколько надо работы класть на выдел нескольких слов».

Так устанавливалась и упрочивалась колея подхода к черновым писательским рукописям. Они должны были служить общественной потребности в преодолении той иллюзии легкости поэтического творчества, которую неизбежно рождает готовый его результат — чем совершеннее он, тем сильней эта иллюзия. Рукописи должны были удостоверить, сколько труда затрачивается на «выдел» этого результата.

---

[1] Цит. по кн.: Маяковский В. В. Соч. в одном томе. М., 1941, с. 523—524.

В литературно-критических спорах первого революционного десятилетия о природе художественного творчества, о том, из каких источников оно проистекает, каким именно способом осуществляется, особое значение получило понятие документа.

Хорошо известны слова Тынянова (из статьи в сборнике «Как мы пишем»): «Там, где кончается документ, там я начинаю». Сегодня они приобрели уже значение крылатого выражения. Но если вчитаться в эту статью, увидишь, что она окрашена полемичностью. «Есть документы парадные, и они врут как люди. **У меня нет никакого пиетета к документу вообще»**[1].

Речь идет не о документе в науке, а о роли документа в литературном творчестве.

«Документ» — одно из опорных слов этого сочинения Тынянова. Другое важное в нем слово — «факт». Оно появляется в первой же фразе: «Всего труднее заставить человека поверить в факт, факт его существования». Фраза намеренно двухчастна, и первая ее часть — также полемична. Объект этой полемики, мы полагаем,— только что вышедший тогда сборник «Литература факта», куда вошли главным образом статьи, печатавшиеся в журнале «Леф».

В статье редактора сборника Фурманов и Тынянов были поставлены рядом; по мнению автора статьи, очень не схожие, «делали они одно и то же дело: *собирали* человека и явления, работая на *фактах:* документах, записях истории». «И «факт», и «документ» предлагаются здесь в качестве понятий с общеизвестным значением. Они выступают в роли того посредствующего звена между «жизнью» и «писателем», которое должно исключить возможность произвольного, личного, субъективного взгляда на эту «жизнь». «Фурманов учился на Достоевском, но он <...> опирался *не на шаткое умозрение, а на факт.* <...> Обилие исторических документов, связанных с эпохой и фигурой Кюхельбекера, отлично помогли Тынянову дать нам *живого* человека в *подлинной* его реальности. (Смерть Кюхли вымышлена и звучит фальшивым диссонансом)». Главка «Фурманов и Тынянов» заключалась утверждением, что «Тынянов *работает на факте»*[2]. Начало статьи Тынянова будто отвечает на это: «Всего труднее заставить человека поверить в факт...»,— прежде всего подвергая сомнению уверенность авторов в фундаментальном и всеобщем значении употребляемого ими понятия. Наивное объяснение удачи «Кюхли» «обилием» документов также вызывало на полемику Тынянова, только, по-видимому, начавшего знакомиться с этим «обилием».

Много позже, вспоминая о работе над романом, он говорил К. Чуковскому: «У меня странная литературная судьба: своего

---

[1] Цит. по кн.: Юрий Тынянов. Писатель и ученый. М., 1966, с. 197, 196 (подчеркуто нами —*М. Ч.)*.В учебнике для VIII класса в списке рекомендуемых книг при изучении темы «А. С. Грибоедов» указаны романы Ю. Н. Тынянова «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара». Предлагаемый далее материал можно использовать при обращении к этим книгам.

[2] Литература факта. Первый сб. материалов работников Лефа. Под ред. Н. Ф. Чужака. М., 1929, с. 57—59.

«Кюхлю» я написал без материалов, на ура, по догадке, а все думали, что тут каждая строка документальна. А когда появился роман, я получил документы» (Чуковский записал этот разговор в своем дневнике 27 янв. 1936 г.). Дело в том, что, видимо, только с начала 1930-х годов, через несколько лет после выхода «Кюхли», Тынянов начал приобретать у одного из коллекционеров архив Кюхельбекера, разбирал его, готовил к печати — и вскоре ввел в научный оборот многие неизвестные прежде произведения поэта, написанные в ссылке. «Есть еще наивные чудаки,— писали теоретики «Лефа»,— которые полагают, что так называемое художественное произведение или беллетристика, как-то *творится* писателем-художником, а не *работается* точно так же, как и всякие другие произведения — по источникам: по напечатанным чужим материалам, по своим листкам, по старым и новым записям» (Литература факта, с. 175). Почему же свои «листки» (т. е. любые черновые **записи**) приравнены к чужим **публикациям?** Для теоретиков Лефа, как и для тех, кто жестоко опровергая их, воспользовался отдельными звеньями их концепций, в пользу письменного документа говорила, мы полагаем, прежде всего его материальность, его очевидная вещественность, доступность непосредственному наблюдению. И в этом смысле для них не было важным, значимым противопоставление «рукописного» — «печатному». Любые предваряющие творческий акт документы — от личного дневника до газеты — равно служили в их глазах убедительным (и спасительным) доказательством первоначальности **вещественного** по отношению к тому, что происходит в сознании художника и не поддается непосредственному наблюдению. Строительный материал должен быть обнажен, очевиден и достаточно элементарен. Действия с ним наглядно свидетельствовали о трудоемкости процесса писания, который становился «работой», а она, в свою очередь, давала положительную, в глазах современника, окраску «творчеству». Эти представления восходили к 60-м годам прошлого века, когда «достигла в демократической литературе своего апогея новая «реальная» фразеология, сознательно опиравшаяся на эти слова («работа», «работать» — *М. Ч.*) <...> Все обычнее становилось отнесение слова **работа** и к процессу поэтического создания, и к процессам мышления вообще. <...> Работа как общий символ всякой деятельности становилась в ряд с такими традиционными книжными словами, как *деятельность, труд, творчество* и т. п. Физическая и умственная деятельность сознательно сближались и сопоставлялись»[1].

В концепции «литературы факта» документ приравнен к факту, факт же — понятие сложное: «Есть факт — эффект и факт — дефект», «факт — друг и факт — враг»[2]. Так документ в литературе мыслится как результат первоначальной, предварительной обработки действительности, от имени некоей внеличной, внеположной инстан-

---

[1] Сорокин Ю. С. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30—90-е годы XIX века. М.— Л., 1965, с. 397—398.

[2] Третьяков С. Продолжение следует (Литература факта, с. 268—269; ср. у Тынянова о «парадных документах, которые врут, как люди»).

ции (хотя бы запись «факта» и производил сам автор будущего произведения). Прошедший такую обработку «факт» становился синонимом «подлинности», источником не «вольно-измышленного» (Литература факта, с. 6) представления о реальности, в нем видели возможность быстрого построения новой литературы.

У тех, кто обосновывал «литературу факта» как идущую на смену литературе «профессионалов», документ приравнивался к личному наблюдению участника событий. То и другое противостояло «вымыслу»: «Чапаев получился «подлинно живым», потому что автор «лепил» его «по записям, по документам, по газетной хронике», что Чапаев связан «с действительностью не «доверием», а документом» (Литература факта, с. 58). Поскольку история ощущалась теоретиками «литературы факта» как творящаяся ими собственноручно, как возникающая сегодня, без временнóго интервала, то документ — материал для работы будущего историографа — становился средством мгновенной историзации современности. Любая непосредственная письменная фиксация события,— неважно, рукописная или печатная, дневниковая запись или газетный очерк — повышалась в ранге по сравнению с результатом «творчества» («вымысла»).

Создание документа приравнивалось к непосредственному участию в «жизнестроении»; документ был инструментом творения истории. Упрощалась связь между «жизнью» и «творчеством»; документ рассматривался как доступный каждому трансформатор для преобразования одного в другое.

Так понятие, с которым до сих пор имели дело источниковеды, археографы, деятели архивного дела, стало к концу 1920-х годов достоянием публицистов, критиков, теоретиков искусства. Этот взгляд на документ как на отмычку к механизму работы исторического романиста и заставил Тынянова выступить с полемической статьей, острием которой стало утверждение: «Где кончается документ, там я начинаю».

Тынянов стремился, в сущности, вернуть документ туда, где он был «на месте», где ожидал обращения к нему и историка литературы, и писателя. Процессы, происходившие в то время в архивном деле, были в поле его внимания и воздействовали на него.

Следующим этапом построения концепции поэтического труда в новых условиях стал пересмотр представления об избранном круге людей, им занятых. Литература представала как дело, доступное многим, только трудное (слова, которыми приветствовали друг друга в эти годы члены петроградской литературной группы «Серапионовы братья» — Вс. Иванов, М. Зощенко, Н. Тихонов, В. Каверин — «Здравствуй, брат, писать очень трудно», так или иначе следовали в этом же русле). Главное, что требовалось от того, кто хотел посвятить себя этому занятию,— серьезное желание терпеливо и упорно обучаться ему как любому другому уменью. На фоне борьбы за всеобщую грамотность овладение литературным навыком становилось своеобразной высшей формой грамотности. Недаром статью, обращенную к молодым писателям, Горький назвал «О пользе гра-

мотности» (1928) и начал ее словами: «Грамотность — необходима. Это я говорю серьезно: грамотность совершенно необходима для всех людей, а в особенности для тех, которые занимаются литературой». Приведя много примеров «малограмотных фраз», обвиняя редакторов журналов в том, что они недостаточно учат писателя, он напоминал: «У нас развивается процесс небывалый никогда и нигде — в литературу идут сотнями люди от сохи и от станка, но это — вовсе немного для страны с населением в полторы сотни миллионов. У многих молодых есть несомненные таланты, почти у всех — огромный жизненный опыт, какого не было у писателей моего поколения, у людей, которые приходили в литературу сквозь гимназию, университет, от хорошей книги, то есть технически вполне подготовленными к делу... А сейчас существуют десятки крупно даровитых людей, которые почти не могут толково писать по причине своей технической беспомощности». Статья кончалась призывом: «Необходимо больше внимания к молодым литераторам, больше заботы о них!»[1].

Пафос обучения писательству окрашивает многие выступления Горького конца 20-х годов: «Я получаю десятки писем от рабселькоров, от провинциальных литкружков, от «начинающих» писателей. Они единогласно требуют: «Поделитесь своим опытом, научите писать художественно». Они имеют законнейшее право требовать от старого писателя ознакомления их с техникой работы» («О возвеличенных и начинающих», 1928).

Пониманию особенностей тогдашней ситуации помогают следующие слова А. Т. Твардовского — в его «Автобиографии»: «В развитии и росте моего литературного поколения было, мне кажется, самым трудным и для многих моих сверстников губительным то, что мы, втягиваясь в литературную работу, выступая в печати и даже становясь уже «профессиональными» литераторами, оставались людьми без сколько-нибудь серьезной общей культуры, без образования. Поверхностная начитанность, некоторая осведомленность в «малых секретах» ремесла питала в нас опасные иллюзии»[2].

Пересмотр представлений о литературном труде шел с разных сторон, но сходился в некоторых точках. «Мы не думаем, что уменье писать должно быть сосредоточено в небольшой группе лит-спецов,— писали теоретики «литературы факта»,— а наоборот: уменье быть писателем должно стать таким же основным культурным качеством, как и уменье читать». От уменья написать газетную заметку (которым должен обладать «каждый гражданин») намечалось движение к такому времени, «когда и без помощи писателя люди что надо зафиксируют, кого надо сагитируют» (Литература факта, с. 268). Над этим стремлением к «депрофессионализации» литературного труда возобладала тенденция освоения профессии литератора возможно более широким кругом людей. Задача обучения «писать художественно» к концу двадцатых — началу тридцатых годов приобрела определившиеся организационные формы (с 1930

[1] Горький А. М. Собр. соч., в 30-ти т. М., 1953, т. 24, с. 319, 326, 346.
[2] Твардовский А. Т. Собр. соч., в 6-ти т., т. 1, с. 23.

года стал выходить организованный Горьким журнал «Литературная учеба», с 1932 года — серия изданий «Как работали классики», адресованная главным образом «начинающему» писателю, и т. п.). Жестко заявленное в первое пореволюционное десятилетие лефовское ви́дение места литературы в новом обществе ушло с поля литературной полемики. В общественном сознании представление о рукописном и печатном документе резко разделилось: писание для печати становилось нормой («каждый гражданин» мог уже написать газетную заметку), создание рукописного документа «для себя», т. е. для истории ушло с «дневной поверхности» вплоть до конца послевоенного десятилетия, когда архивохранилища начали активно собирать мемуары современников[1].

Необходимость изучения прошлой литературы была провозглашена еще раньше, в то время, когда возникла в значительной степени новая для отечественного литературно-общественного бытия совокупность представлений, получившая название «отношение к классике». Это понятие быстро входило в инструментарий критики; разработка его шла на фоне предположения, что литература начинается заново, что в ней скоро появятся новые и при этом соответствующие достигнутому прежде них уровню мастерства писатели. Подспудно такая критика ориентировалась, по-видимому, на постепенную замену «старой» классики «новой» — по аналогии с заменой старых специалистов, именуемых тогда «спецами», новыми техническими кадрами. Дистанция, перерыв во времени между классикой и новой литературой были непременным условием «отношения к классике» как к чему-то отодвинутому и потому доступному всестороннему обозрению. Перерыв этот и должен был быть заполнен «учебой у классиков». Характерен вопрос одного из начинающих литераторов в беседе Горького «с молодыми ударниками, вошедшими в литературу»: «Что мы должны взять у классиков и что должны отбросить?» и ответ Горького: «Прежде всего нужно использовать технику классиков. Что вы получите у Достоевского, кроме техники? <...> У Толстого можно научиться тому, что я считаю одним из крупнейших достоинств художественного творчества,— это пластике, изумительной рельефности изображения. <...> Затем мягкости языка, его точности можно поучиться у Чехова. <...> Бунин очень удобен для очерка сухой точностью своего языка»[2]. О принципах и способах этой **учебы** шли споры, но в любом случае **старая** литература предполагалась завершенной; бытовали представления о том, что новые писатели, использовав «технику классиков», наполнят ее новым «содержанием».

Так концепция творчества как труда, соизмеримого с трудом физическим (ценность которого в глазах общества резко повысилась), укреплявшаяся и в публицистике и в художественной литературе, соединилась с задачей «литературной учебы», понятой в

---

[1] См, об этом: Чудакова М. Беседы об архивах. 2-е изд. М., 1980, с. 144—222.

[2] Горький А. М. Собр. соч., т. 26, с. 67—68.




Обложки сборника «Как мы пишем», Издательство писателей в Ленинграде (1930 г.); книг Л. Мышковской «Работа Толстого над произведением» (М., 1931 г.) и В. Вересаева «Как работал Гоголь» (М., 1932 г.).

первую очередь как «учеба у классиков». Совершаться эта учеба могла как путем изучения печатных текстов, так и на примере работы классиков над своими рукописями. Начинающие писатели изучать эти рукописи не могли — здесь нужна была специальная квалификация. Потребности «литературной учебы» и стимулировали в определенных слоях общественного сознания понимание необходимости изучения рукописного наследия[1]. В книге о работе Л. Толстого над своими произведениями утверждалось, например: «Вопросы лаборатории творчества имеют в настоящее время широкий интерес и далеко выходят за пределы чистого литературоведения». Так что изучение рукописей в описываемое время в большой мере оказалось ориентировано на задачи **обучения**, что, несомненно, сказалось в методике работы исследователей. Сверх того, представление о тяжести, трудности литературной работы, утверждавшееся сначала на опыте современника (Маяковский), теперь переносилось и на опыт классиков, как бы **приближая** их к тем, кто должен был у них учиться. «Старое идеалистическое представление о писателе, как о некоем жреце, в припадке вдохновения, без всяких усилий, роняющем на бумагу свыше внушенные «божественные глаголы»[2],

---

[1] Ср. в предисловии «От автора». Мышковская Л. Работа Толстого над произведением. М., 1931, с. 3.

[2] Реминисценция из Пушкина: «Но лишь божественный глагол До слуха чуткого коснется, Душа поэта встрепенется, Как пробудившийся орел» («Поэту». 1927).— *М. Ч.*

давно отошло в область преданий,— было написано в предисловии «От редакции» в книге В. В. Вересаева «Как работал Гоголь» (М., 1932), изданной первым выпуском в серии «Как работали классики» (редактор серии Д. Д. Благой).— Творческие рукописи даже величайших литературных гениев обнаруживают даже за кажущейся «легкостью» их *создания* долгий, чрезвычайно сложный, зачастую весьма мучительный процесс *созидания,* постепенной кристаллизации».

Рукописи писателя представились едва ли не фотографией этой «кристаллизации» и своего рода вещественным доказательством ее «мучительности», свидетельством затраченных усилий. Творческий процесс начинал казаться объяснимым, почти объясненным. Настойчивое стремление Маяковского, а за ним и многих других рационализировать задним числом собственную сложную внутреннюю деятельность немало этому способствовало. «Разумеется, я чересчур опрощаю, схематизирую и подчиняю мозговому отбору поэтическую работу,— пояснял Маяковский.— Конечно, процесс писания окольней, интуитивней». И все же заключал: «Но в основе работа все-таки ведется по такой схеме» («Как делать стихи?»).

Понятно, что вслед за классиками интерес перешел на тех современников, кто к концу 20-х годов набрал достаточный собственный опыт. Классиков изучали по их текстам — к живым современникам обратили требовательный призыв: «Раскройте тайны своего творчества». В 1929 г. печаталась книга М. М. Пришвина, которую писатель определил как «теорию творчества»: «Любопытствующий исследователь, приславший мне анкету, сообщаю первую тайну всякого творчества, раскрываю искренне, положа на сердце руку: страстная правда жизни заставляет нас забываться так, что мы рискуем, и это является творческой силой». В том году писателям, в их числе и Пришвину, была предложена анкета в 16 вопросов. Ряд писателей ответили на нее, в результате чего появился сборник «Как мы пишем» (Л., 1930). В предисловии говорилось: «Организация труда — это, в сущности говоря, лейтмотив всего происходящего в нашей стране за последние годы. Совершенно естественен поэтому интерес к изучению трудовых процессов как в области физического, так и в области умственного труда. Процессы физического труда поддаются анализу сравнительно легко, потому что они могут быть воспроизведены в лаборатории и в любое время и любое число раз. Гораздо сложнее обстоит дело по отношению к интеллектуальному труду и в особенности в области художественного творчества. Основным затруднением является то, что творческие процессы очень трудно воспроизвести произвольно с целью изучения их». Вот почему Издательство писателей в Ленинграде обратилось к поэтам и прозаикам с просьбой дать материал, «являющийся результатом самонаблюдений». Сборник преследовал и вторую цель, имеющую в виду помочь «молодым, начинающим писателям войти в литературу»: «Дать хотя бы краткие и не вполне систематизированные очерки технологии литературного мастерства, как оно понимается наиболее опытными мастерами

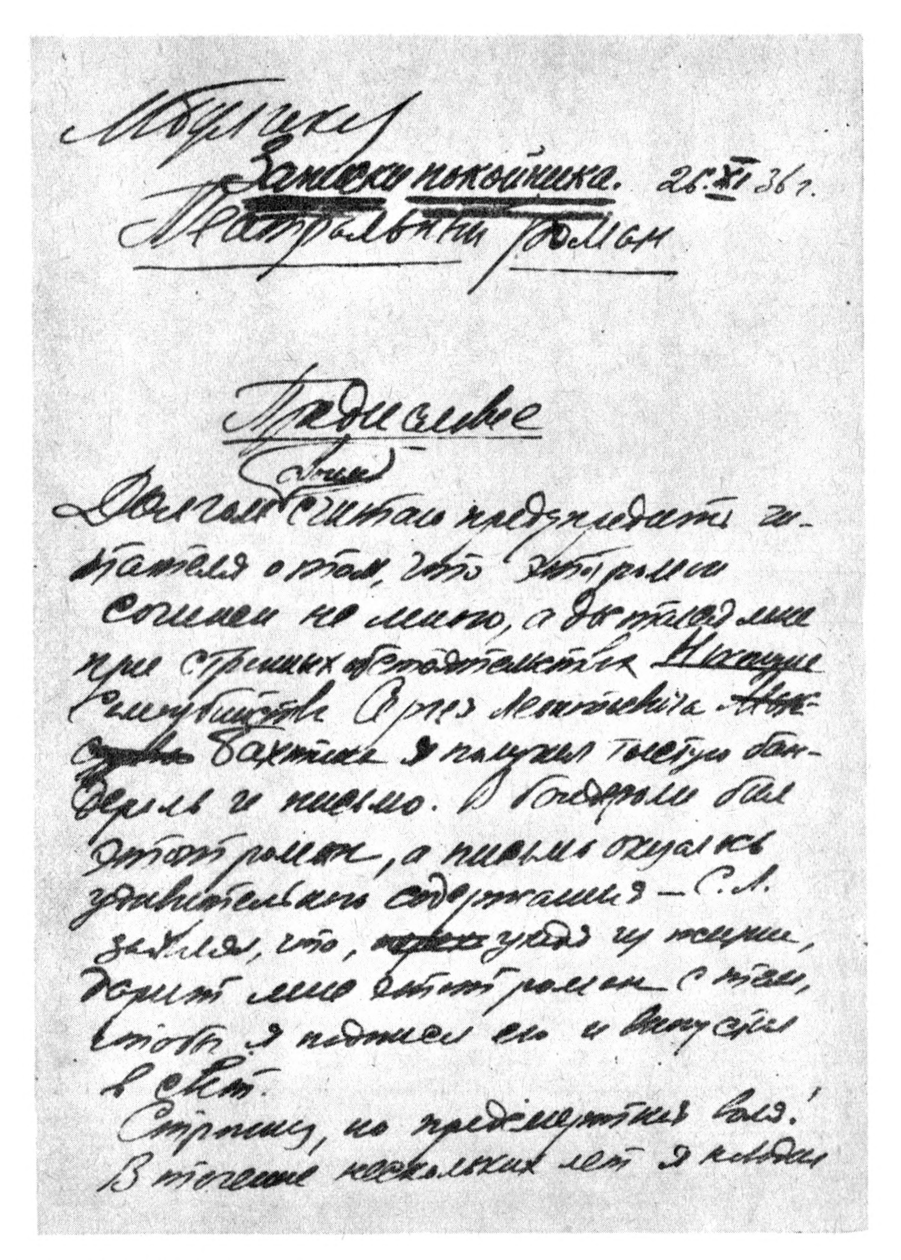
современной русской литературы». Имелся в виду и более широкий круг читателей: «Художественная литература уже перестала быть блюдом, доступным только для избранных, читательская масса растет очень быстро, новый читатель хочет узнать не только произведение, но и автора, **как живую творческую личность**». Стремление **снять перегородки** между читателем и писателем, открыть доступ любому читателю к творческому процессу писателя как **однородному** любому другому производственному процессу — под этим знаком развивался в эти годы общественный интерес к «творческой мастерской» писателя, к его рукописям.

Многие писатели охотно шли навстречу этому интересу, полагая его правомерным. Прозаик и драматург Борис Лавренев писал: «...мы все работники одного производства. И если говорят, что в промышленности мы должны покончить с производственными секретами, то я считаю, что и **в литературной работе с секретами мы должны покончить.** Я считаю, что **наш труд очень тяжелый труд,** и будет очень ценным, если каждый из нас сможет передать какой-то прием, какие-то навыки другому» («Как мы пишем», с. 87).

В читательском сознании все более и более укоренялось представление о трудностях поэтического и вообще литературного труда, причем трудностях, имеющих характеристики преимущественно количественного, физического порядка: «Есть перед нами **огромная работа.** Каждому человеку нужное стихачество. Давайте **работать до седьмого пота над поднятием количества, над улучшением качества»** (В. Маяковский. «Послание пролетарским поэтам», 1926; примечательно, что в рисуемых Маяковским в поэме «Хорошо!» картинах наилучшей социальной жизни достигалось одновременное облегчение и литературного и физического труда, к тому же оба занятия оказывались естественным и необременительным уделом одних и тех же людей: «Сидят папаши. Каждый хитр. Землю попашет, попишет стихи»).

Обнажался нижний, необъявленный пласт письменных текстов, он приносил новое знание о том, как создавался пласт верхний, явления литературы.

Современники сами рассказывали о работе над своими черновиками; о способах работы классиков читатели узнавали из их публикуемой переписки, из работ исследователей над архивами писателей. Особенно сильное впечатление производили сведения, поступавшие в печать по мере изучения и издания огромного рукописного наследия Толстого. «Я не понимаю, как можно писать и не переделывать все множество раз»,— писал он в 1899 г. «Когда печаталась первым отдельным изданием «Война и мир», Толстой, как обычно, в корректурах делал массу исправлений, добавлений и сокращений»,— пояснял один из исследователей его творчества.— П. И. Бартенев (известный деятель отечественной культуры, основатель и редактор журнала «Русский архив».— *М. Ч.*), наблюдавший за печатанием издания, писал Толстому в августе 1867 г.: «Вы бог знает что делаете. Эдак мы никогда не кончим поправок и печатания. Сошлюсь на кого хотите: большая половина вашего



Записки покойника. 26.XI.36 г.
Театральный роман

Предисловие
Для читателя

Долгом считаю предупредить читателя о том, что этот роман сочинен не мною, а достался мне при странных обстоятельствах. Накануне самоубийства Сергея Леонтьевича Бахтина я получил толстую бандероль и письмо. В бандероли был этот роман, а письмо оказалось удивительного содержания — С. Л. заявлял, что, уходя из жизни, дарит мне этот роман с тем, чтобы я исправил его и выпустил в свет.

Странная, но предсмертная воля!

В течение нескольких лет я каждый

Автограф М. А. Булгакова.

перемарывания не нужна, а между тем от него цена типографская страшно возрастает». На следующий день Бартенев вновь просит Толстого: «Ради бога, перестаньте колупать». На это письмо Толстой отвечал: «Не марать так, как я мараю, я не могу и твердо знаю,

что маранье это идет на великую пользу... То именно, что вам нравится, было бы много хуже, ежели бы не было раз пять перемарано»[1].

В школьном и вузовском преподавании литературы стало воспитываться уважение к цифрам, которыми измерялась работа автора над первой страницей романа (300 вариантов одной страницы; 15 начал «Войны и мира» и т. п.) или количество редакций всего произведения. Характерна, скажем, дружеская эпиграмма на С. Маршака, работающего над корректурой своих стихов, кончавшаяся словами: «Я правлю каждое слово, я все сочиняю снова!» Подчеркивается ценность именно «человеко-часов» затраченного труда, число зачеркнутых черновиков, перемаранных корректур, трудоемкость и даже мучительность работы. Но, излагая историю представлений о творческом труде, нельзя упустить из виду и полемических высказываний О. Мандельштама, с отвращением писавшего о выражении «муки слова», прочно вошедшем в культурный обиход по меньшей мере с начала XX в., или описаний творческого процесса в произведениях Булгакова, где подчеркивается немучительность, упоительность состояния пищущего: «— Ах, это был золотой век,— блестя глазами, шептал рассказчик...— И в печке у меня вечно пылал огонь! Но **внезапно** наступила весна, и сквозь мутные стекла **увидел я сперва голые, а затем одевающиеся в зелень** кусты сирени... Необыкновенно пахнет сирень! И голова моя становилась легкой от утомления, и Пилат **летел к концу**...» («Мастер и Маргарита»). Пишущий не замечает хода времени, смена времени года, как и времени суток, застает его врасплох. Только утомление от скорого, многочасового процесса писания или диктовки — утомление от его количества. Таким предстает этот процесс и в письмах Булгакова жене 1938 г.: «Мы пишем (идет диктовка «Мастера и Маргариты» машинистке.— *М. Ч.*) по многу часов подряд, и в голове тихий стон утомления, **но это утомление правильное, не мучительное**». «Писал он очень легко,— рассказывала нам Е. С. Булгакова 28 октября 1968 г.— Слова рождались у него сами собой, ему не приходилось над ними мучиться. Как писал он, например, «Театральный роман»? Приходил со службы в Большом театре, проходил в свою комнату и, пока я накрывала на стол, присаживался за бюро и писал несколько страниц. Потом выходил и, потирая руки, говорил: «После обеда я прочту тебе, что у меня получилось!» Роман был написан сразу, без черновиков. <...> В пьесе «Александр Пушкин (Последние дни)» сцену выноса Пушкина он продиктовал мне с ходу».

Творческий процесс Булгакова демонстрирует как бы хрестоматийный образец такого творчества, где «муки слова» отсутствуют, где творческая фантазия — неустанна и изобильна, где слова не выбираются с усилием, а являются мгновенно. Это показывают и его рукописи, где целые страницы идут без единой поправки.

По-видимому, к этому типу писания (мы говорим не о резуль-

---

[1] Цит. по кн.: Гудзий Н. Как работал Л. Толстой. М., 1936, с. 8—9.

тате, а о процессе) близка работа над рукописью В. П. Катаева. В одной из бесед с журналистом он рассказывал, что никогда не пользуется записными книжками (хотя имеет их!): «Все, что я опубликовал, взято не из записных книжек, а написано от руки за письменным столом. Получается лучше, когда фраза рождается на листе, когда **слово, как патрон, автоматически выскакивает из обоймы в ствол фразы.** Не надо лезть за словами в записную книжку, **они все хранятся на складках моей памяти.**

— И все же не обходитесь, по-видимому, без черновиков?

— Черновиков много. Переписываю по нескольку раз, пока написанное меня не удовлетворяет. Но нет правил без исключений — одна книга была написана сразу набело, и, вопреки Бунину, на машинке — «Белеет парус одинокий». Сразу написал с небольшой правкой»[1].

«Вопреки Бунину» — поскольку в этой же беседе Катаев вспоминает слова Бунина — «Писать надо не на машинке, а от руки», и поясняет: «Кратчайший путь ведет от объекта изображения через мозг, руку к перу (или кисти, если речь идет о художнике), и надо писать так, чтобы не было средостения между материалом и глазом писателя. Между материалом и писателем не должно быть посредников. Никаких!»[2]. (Еще одна иллюстрация оценивающего отношения к выбору средств для закрепления текста!)

Представления о творческом труде, наново вырабатывающиеся в первое пореволюционное десятилетие, должны были служить некоторой схематизации творческого процесса, направленной к тому, чтобы, усвоив схему, его можно было повторить, а для этого приходилось «опровергать» авторитетнейшие поэтические свидетельства:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

(*А. Пушкин.* «Осень». 1833.)

Вот это пушкинское «свободно потекут» было воспринято как формула всего поэтического процесса и стало объектом полемики. Стремясь опровергнуть представление о том, что «единственным производственным процессом является вдохновенное задирание головы, в ожидании, пока небесная поэзия-дух сойдет на лысину в виде голубя, павлина или страуса», сознательно огрубляя, несомненно, хорошо знакомые ему поэтические состояния, Маяковский обращался к очень широкой аудитории: «Вы вправе требовать от поэтов, чтобы они не уносили с собой в гроб секреты своего ремесла» («Как делать стихи?»). Рожденное конкретной эстетической позицией (вписавшейся, однако, как мы видели, в более широкие идеологические и общественные процессы) описание творчества как непре-

---

[1] Катаев В. П. Писать без посредников. (Беседа с писателем). — Литературная учеба, 1981, № 2, с. 107 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

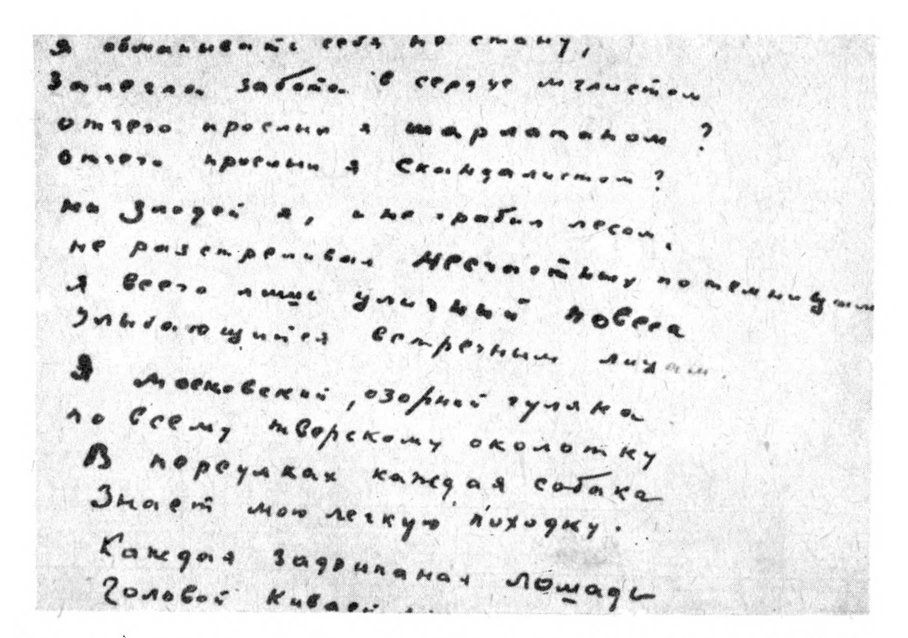
[2] Там же, с. 105.

рывно тяжкого труда привело впоследствии к необходимости новых разъяснений. Приведем одно из них: «Ни одна из моих работ не давалась мне так трудно поначалу и не шла так легко потом, как «Василий Теркин». Правда, каждую главу я переписывал множество раз, проверяя на слух, подолгу трудился над какой-нибудь одной строфой или строкой». Твардовский рассказывает далее, «как складывалось начало главы «Смерть и воин», в стихотворном смысле «образовавшейся» из строчек старинной песни о солдате «Ты не вейся, черный ворон...» и заключает: «Но в целом эта глава написалась легко и быстро: сразу были найдены ее основной тон и композиция. А сколько было написано строк, переправленных десятки раз только затем иногда, чтобы выбросить их в конце концов, испытывая при этом такую же радость, как при написании новых, удачных строк». Дальнейшие свидетельства большого поэта, несомненно, имеют полемический характер — они оспаривают те истолкования творческого процесса, которые уже закрепились за несколько десятилетий в устойчивые стереотипы, отражающиеся и в академических трудах, и в школьном преподавании. Твардовский писал: «И все это, пусть даже было трудно, но не нудно, делалось всегда в большом душевном подъеме, с радостью, с уверенностью. Должен сказать вообще: по-моему, хорошо бывает то, что пишется **как бы легко, а не то, что набирается с мучительной кропотливостью по строчечке, по словечку, которые то встанут на место, то выпадут** — и так до бесконечности. Но все дело в том, что добраться до этой легкости очень нелегко, и вот об этих-то **трудностях подхода к «легкости» идет речь, когда мы говорим, что наше искусство требует труда.** А если бы так-таки и не испытал «легкости», радости, когда чувствуешь, что «пошло», не испытал за все время работы над вещью, а только, как говорят, тащил лодку посуху, так и не спустив ее на воду, то вряд ли и читатель испытает радость от плода твоих кропотливых усилий»[1].

Понятно, что **больше** всего мы узнаем о течении, характере процесса творчества из рукописей тех писателей, у которых каждый этап мысленного создания текста запечатлевался на бумаге. Рукописи Пушкина дают в этом отношении удивительно полную стенограмму творческого процесса и, возможно, они оказали воздействие на представления отечественных текстологов о том, что текст произведения формируется лишь в момент письменного его закрепления[2]. Можно, однако, говорить о существовании в определенных случаях стадии **нулевого письменного выражения** текста тогда, когда интенсивный процесс словесного творчества происходит вне фиксирования его на бумаге. Так, «с голоса», по его собственным словам, создавал стихи О. Мандельштам, так же работал С. Есенин: «У Есенина была своеобразная манера в работе. Он брался за перо с заранее выношенными мыслями, легко и быстро облекая их в стихотворный наряд. Если это ему почему-либо не удавалось, стихотворение бросалось. Закинув руки за голову, он, бывало, часами лежал на

---

[1] Твардовский А. Указ. соч., т. 5, с. 125—127.
[2] См.: Томашевский Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии, с. 105.



Я обманывать себя не стану,
Залегла забота в сердце мглистом.
Отчего прослыл я шарлатаном?
Отчего прослыл я скандалистом?
Не злодей я, и не грабил лесом,
Не расстреливал несчастных по темницам.
Я всего лишь уличный повеса
Улыбающийся встречным лицам.
Я
московский, озорной гуляка.
По всему тверскому околотку
В переулках каждая собака
Знает мою легкую походку.
Каждая задрипанная лошадь
Головой кивает...

Рукопись стихотворения С. Есенина «Я обманывать себя не стану...» (1923 г.)

кровати и не любил, когда его в такие моменты беспокоили. Застав однажды Есенина в таком состоянии, Сахаров (один из друзей Есенина.— *М. Ч.*) его спросил, что с ним. Есенин ответил:

— Не мешай мне, я пишу.

Вот почему мне показалась однажды до поразительности странной та быстрота, с какой было написано (по существу, оформлено на бумаге) стихотворение «Волчья гибель». <...> Стилистическая отделка записанного стихотворения производилась им уже спустя некоторое время, по мере того, как он прислушивался к собственному голосу в чтении»[1].

У некоторых авторов первоначальный текст воплощается в устной форме — они «пишут вслух», бормоча, отбивая такт, произнося вслух те стихотворные строки, которые вот-вот должны появиться. Замечательное автоописание этого этапа дано в многократно нами цитированной статье Маяковского «Как делать стихи?»: «Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтобы не мешать мычанию, то помычиваю быстрее в такт шагам.

Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова.

Некоторые слова просто отскакивают и не возвращаются никогда, другие задерживаются, переворачиваются и выворачиваются по нескольку десятков раз, пока не чувствуешь, что слово стало на

[1] Старцев И. И. Мои встречи с Есениным.— В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965, с. 248.

место (это чувство, развиваемое вместе с опытом, и называется талантом)».

Можно было бы сказать, что текст **есть**, но он не закреплен — ни на бумаге, ни на магнитной пленке, и текуч; варианты слов и строк, замещаясь, исчезают навсегда. Второй признак такого текста — его обращенность не к читателю (или слушателю), а пока еще к автору. Особо встает вопрос о том, на каком именно языке создается в разных случаях этот внутренний текст, насколько отличен он от языка, на котором позже текст пишется или диктуется. Но это уже вопрос, решаемый лишь на пересечении данных филологии и психологии.

Понятно, что способность **сохранения** текстов, существовавших лишь в устной форме, может относиться только к текстам стихотворным (в силу их структуры), причем по большей части готовым — таким, которые автор уже не создает, а читает вслух. Ситуацию, когда некий свидетель-слушатель присутствовал бы при самом порождении текста и запоминал черновые варианты строк и вообще этапы создания произведения, можно представить себе лишь как лабораторную и, во всяком случае, исключительно редкую.

Рукописи повествовательных произведений, в отличие от стихотворений, редко представляют собой «чистовую» запись уже сложившегося текста. Гораздо чаще перед нами — черновики, т. е. рукописные тексты с многочисленными авторскими поправками.

К кому же обращены черновые рукописные тексты? Казалось бы, каждая их фраза направлена читателю. Ведь автор стремится не к разговору с самим собой; порождая текст, он сразу адресует его тому неведомому читателю, к которому и обращена литература. Но вот начинается правка рукописи — и постепенно фрагменты текста, подвергшиеся этой правке, меняют свой адрес. Предполагаемая речевая связь между автором и адресатом (коммуникация) прерывается, текст превращается в автокоммуникативный — непонятный никому, кроме автора (добавим — и будущего текстолога).

Эта непонятность может косвенно входить в намерение автора — когда он сокращает слова, сопровождая текст пометами, внятными только ему самому. Она может оказаться и непреднамеренным следствием скорописи — именно такое техническое обстоятельство, как индивидуальный характер скорописи, породило особое ремесло, необходимое для успешной текстологической работы,— умение читать разные почерки. В обоих случаях налицо — нарушение языкового кода, т. е. тех условий, которые делают текст одинаково понятным и тому, кто его пишет, и тому, кто читает. Готовя такой текст для публикации, исследователь в одних случаях введет свои конъектуры (восстановит предположительно сокращенные части слов и т. д.), в других — обозначит неясные места как «нрзб» — «не разобрано».

В других текстах код не нарушен — общепонятность письменной речи не утрачена. Тогда перед нами предстанут несколько слоев текста. Вписывая второй слой, автор в этот момент отменяет первый, разрывает его возможный контакт с читателем. Но при этом созда-

ется, в сущности, некое новое автокоммуникативное сообщение — из зачеркнутых фрагментов, при помощи зачеркиваний как знаков отмены: «вот это я считаю ненужным (или неудачным), изымаю из текста, вот этот ход в развитии замысла отвергаю».

Иногда связность рукописного текста рвется оттого, что автору слишком ясно, каким должен быть последующий текст,— и он не закрепляет его письменно, отмечая лишь строчками пунктира, и движется дальше. Сопоставить с этим можно хлебниковское «и так далее», которым поэт, по свидетельству мемуаристов, нередко обрывал собственное чтение. Иногда же знаком перемены функции может служить одна помета. На полях первого листа одной рукописи поперек основного текста рукою автора написано синим карандашом — «План романа». Появились эти слова в тот момент, когда рукописный текст произведения, задуманного как самостоятельное, был осознан как набросок, план большого романа, и этой пометой автор переадресовал текст самому себе, для будущей переработки[1].

Таким образом, можно выделить три основных типа переводов текстов, предназначенных любому адресату, в тексты, адресованные самому себе (автокоммуникативные): 1) внутритекстовыми средствами (хорошо известная текстологам обширная правка автором собственного беловика до превращения его в черновик, требующий нового перебеливания); 2) при помощи метатекстов, т. е. записей за пределами основного текста, разнообразных помет, закрепляющих истолкование текста самим автором для будущего этапа работы («План романа»); 3) путем перестройки всей системы текстов данного произведения в момент создания новой редакции («старая» редакция начинает служить автору лишь вспомогательным материалом, ее адресованность другим читателям отменяется).

Метатексты — это выход за пределы текста, сближение с **внетекстовой реальностью** — и той, которую должен описать данный текст, и с реальностью самого писания. Первый же тип перевода текста — напротив углубление в наличный текст, интуитивно совершаемый перебор вариантов. Связан он чаще всего с созданием поэтических текстов: работа над прозой всегда более рационалистична. В конце концов многие черновые тексты теряют обе функции — после того как закончена последующая редакция, предыдущий текст и самому автору более не нужен. Он перестает функционировать, переходя в стадию консервации, оставаясь вместе с тем в поле творчества — предполагается, что автор может в принципе обратиться к нему с целью еще одного (и не одного!) преобразования — быть может, связанного с совсем другим замыслом. Поэтические заготовки — т. е. первые черновые наброски — одного стихотворения могут использоваться поэтом для другого. Понятно, что такого рода тексты целиком лежат в сфере автокоммуникации. О них писал Маяковский: «...эти заготовки сложены в голове, особенно трудные — записаны.

---

[1] См.: Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова, с. 82.

Как за зеницу глаза
Что бы ~~не был~~ конфетной
лампадной
~~лампадной~~ не свя-
красотой оболган
Голосует сердце
Я
писать обязан
по мандату
долга

Вся Москва
промерзшая земля
дрожит от гуда
Над кострами
обмороженные с ночи
Что он ~~сделал~~
кто он
и откуда
почему
ему
такая почесть

Страница из записной книжки В. Маяковского со строчками поэмы «В. И. Ленин» (1924 г.)

Способ грядущего их применения мне неведом, но я знаю, что применено будет все.

На эти заготовки у меня уходит все мое время. Я трачу на них от 10 до 18 часов в сутки и почти всегда что-нибудь бормочу. Сосредоточением на этом объясняется пресловутая поэтическая рассеянность. <...>

Эта «записная книжка» — одно из главных условий для делания настоящей вещи.

Об этой книжке пишут обычно только после писательской смерти, она годами валяется в мусоре, она печатается посмертно и после «законченных вещей», но для писателя эта книга — все» («Как делать стихи?»).

Среди этих заготовок — многочисленные ряды рифм, причем форма записи — прямое свидетельство автокоммуникативности. «Характерная их особенность в том, что Маяковский решительно отбрасывает традиционную орфографическую форму слова и пытается зафиксировать его приблизительно так, как оно произносится (т. е. создает некое подобие научной фонетической транскрипции)»[1]. Речь идет о записях типа: *хмурица — Муромца, болит — инвалит* и т. п. Исследовательница записных книжек поэта приводит, однако, случаи совсем иного рода — черновые строки, где рифмующиеся слова записываются вопреки и фонетике и орфографии:

Но поздно морщинами множится кожится
Минуту любовь процветет и скукожится.

«Маяковскому мало было слышать свои рифмы,— предлагает она свое объяснение — ему надо было их еще и видеть <...>[2].

Не вдаваясь в обсуждение того, как определять это явление, отметим важное для нас — и орфография и пунктуация (в черновиках Маяковский не расставлял знаков препинания) заготовок разрывают с задачами непосредственной коммуникации. Письменный текст обращен к автору, и изменение его адреса предполагает или авторское чтение вслух, или переписывание.

В период наследия текст, отмененный автором, т. е. превращенный им одним из перечисленных ранее способов в автокоммуникативный, вступает в новую связь с адресатом — рекоммуникацию, или коммуникацию второго уровня. Эту функцию текста, не предполагавшуюся автором, организуют специальными средствами (техническими приемами подачи текста, комментариями, восстановлением творческой истории, т. е. ситуации его порождения). Публикуя **первую** редакцию произведения, мы встаем на место того читателя, которому она была адресована до переписывания,— реставрируем ее тогдашнюю вре́менную коммуникативную функцию. При этом современная эдиционная практика (реализующаяся главным образом в изданиях типа академического) позволяет нам и реконструировать частично автокоммуникативный текст — восстановить

[1] Тренин В. В. В «мастерской стиха» Маяковского. М., 1937, с. 108.
[2] Арутчева В. А. Записные книжки Маяковского.— Новое о Маяковском. Лит. наследство. М., 1958, т. 65, с. 361—362.

при помощи вспомогательных источников «точку зрения автора».

Рукописи писателя представляют собою в некоторых случаях длинную цепь переходов коммуникации в автокоммуникацию, и обратно. Так, рукописи Олеши показывают, что он не мог в набросках и черновиках двигаться дальше, пока не находил нужного слова,— добивался полной **готовности** данного фрагмента текста.

Последние страницы рассказа «Цепь» (точно так же, как все другие страницы черновых рукописей писателя) — это прерывистая цепочка едва начатых и зачеркнутых фраз и слов. Легко восстанавливается последовательность появления слов и фраз, как если бы автор задался целью запечатлеть это движение.

«Ну что же делать! Я был барчуком... Теп... Я хочу родиться вторично... Прочтите это... Прос... Если читатель был... Если читавший человек внимательный... И написан... И рассказ этот и... Теперь ставши писателем...»[1].

Дальше одна за другой фразы, слова зачеркиваются прежде, чем они дописаны: «Я хочу вторично родиться... Прекр... Я... Прекрасный... Я... Я хочу... Разве так нужно жить, как я живу?.. Прек... Я был ровесником...» Выделим дальше курсивом те фразы, которые не были вычеркнуты автором и из которых начал, наконец, с большим трудом складываться окончательный текст: «*Ты был ровесником века,* ты видел... как... как... а я — я отстал, мне трудно двигаться, я раст... *помнишь?* — Ты вид... при тебе н... ты в... *Блерио перелетел через Ла-Манш?* Почему же... Я ост... *Теперь я отстал, смотри, как я отстал я* — толстяк, на... семеню — т... я толст... семеню... я семеню...— *толстяк на коротких ножках*».

«Я не хочу отставать» — эта фраза вычеркивается и появляется вновь, и так **шесть** раз — свидетельство той неуверенности в собственном слове и мысли, которая преследовала писателя, помешав завершить «Смерть Занда» и др.

Об особенности своей работы говорил Алексей Толстой, уверенный в применимости этих советов.

«Я всегда руковожусь чувством приязни и неприязни к бегущим строчкам. Скука — вернейший признак нехудожественности. Покуда предыдущее не сделано, я не могу идти дальше. Отсюда метод работы: я не пишу черновиков, не могу заставить себя набросать, скажем, рассказ вчерне и затем отделать его,— работа опротивеет, соскучусь, брошу. **То, что написано,— уже почти готово** (исключая мелочей, длиннот, неудачно найденных слов)» («Как мы пишем», с. 152—153).

Цепь коммуникаций и автокоммуникаций может прерываться и актом уничтожения рукописного текста — от страницы (фрагмента) до законченной редакции. У одних писателей это означает невозможность вернуться к данному замыслу «близко к тексту» уничтоженной редакции, у других имеет иной смысл. Вообще, уничтожение может быть либо актом автоинтерпретации (оценкой данного творческого результата как негодного) и означать отказ от всякой

---

[1] Здесь и далее цит. по кн.: Чудакова М. Мастерство Юрия Олеши. М., 1972, с. 80—81.

коммуникации, либо интерпретацией автобиографической ситуации.

Таким образом, реально автокоммуникация не всегда может быть прекращена даже таким радикальным и безусловным способом, как уничтожение рукописного **текста.** Предполагаемый контакт с читателем, адресация текста ему в этом случае действительно прерывается. Но текст «не умолкает» для самого автора. Автор не может, как видим на примере Булгакова, от него отрешиться. Мы могли бы теперь сказать — «рукописи не горят», пока жив их творец, который может восстановить их заново. Ведь и первую, сожженную автором редакцию романа удалось реконструировать лишь потому, что существовали редакции поздние, что роман был все-таки написан — и помогал догадкам о раннем этапе работы над замыслом. Гибель рукописей **после** смерти их автора — невосполнима, нередко трагична для культуры.

В первой главе этой книги мы говорили о том, что творческий процесс порождает два рода текстов — художественные тексты как прямой результат творчества и внехудожественные авторские оценки создаваемого или созданного произведения как побочный результат создающей работы.

Рукопись писателя представляет собой, как было показано, поток сообщений, прерываемый время от времени — фразами, словосочетаниями, словами замененными или просто вычеркнутыми. Эти вычерки — знаки автокоммуникаций (подобные словам-приказам: «не то!», «не нужно» и т. п.). В момент начала переработки рукописного текста он весь приобретает автокоммуникативную функцию, т. е. он обращен уже не к предполагаемому внешнему адресату, а к самому автору. Эта связь с «новым» адресатом уже не предполагаемая, а реальная: автор строку за строкой **перечитывает** свой текст, чтобы изменять его.

Материалом для порождения следующей редакции и служит этот предшествующий, отменяемый (изменяемый) рукописный текст, во-первых, и дальнейшее развитие замысла в нулевом письменном выражении (т. е. остающееся пока еще только достоянием **мысли** автора), во-вторых.

«Черновик — сам художественное произведение,— пишет В. Шкловский,— в то же время он представляет собой часто попытку иного решения конструкции, чем то, которое принято в окончательной рукописи».

Двойственную природу черновика вскрывает следующая удачная формулировка писателя и исследователя, остро чувствовавшего специфику литературной работы: «Надо помнить, что в черновике автор записывает **как бы крайние моменты** своей мысли, фиксирует выводы и сопоставления; к новым же выводам он часто приходит из серединных, переходных моментов процесса художественного построения, а моменты эти часто оказываются не закрепленными в рукописи» («За и против. Заметки о Достоевском»)[1].

Так черновая рукопись предстает перед нами как поле взаимо-

---

[1] Шкловский В. Собр. соч., в 3-х т. М., 1974, т. 3, с. 295.

действия закрепленных в тексте и не закрепленных («серединных, переходных») стадий развития замысла. Авторское отвержение одной такой стадии есть одновременно утверждение другой — той, которая как бы **наслаивалась** на черновой текст уже в процессе его создания, но еще не проникала в него.

В ходе работы возникает ряд автоистолкований (текущих и опережающих). В дневниках или в письмах рассказывается о замысле, о предполагаемом его развитии. К таким истолкованиям, но обращенным автором только к самому себе, относим мы и рабочие записи, **сопровождающие** формирующийся художественный текст, но при этом не являющиеся его частью.

В рукописном тексте редакции «Войны и мира» идет разговор старого князя Андрея с Анатолем Курагиным и его отцом князем Василием, приехавшими сватать княжну Марью.

«— Что же вы за границу с полком не пошли?

— Так, не пришлось, князь.

— А моему сыну пришлось. Все небось о Париже сожалеешь? Ведь ты их там воспитывал? Князь Василий? А?

— Как не сожалеть, князь.— Анатоль фыркнул от смеха.

— Ну, в мое время я из Парижа в Лысые горы просился. Да нынче все другое. Ну, пойдем ко мне,— он взял князя Василия под руку и повел в кабинет»[1].

И напротив этого фрагмента на полях рукописи следуют записи: «Осрамил Анатолия. Княжна Марья влюблена. Вечером застает Анатолия с Bourienne. Утром разговор с отцом» — так намечен ряд мизансцен, которые должны описываться далее. Намечены для памяти, пунктирно зафиксированы сцены, с опережением возникающие во время работы. Некоторые записи близки к тому тексту, который из них развернется на следующей странице: «Как это бывает у одиноких женщин после уединения» — «Как это всегда бывает для одиноких женщин, долго проживших без мужчин, появление Анатоля, красивого, молодого, самоуверенного, спокойного и не стесняющегося доброго малого...» и т. д. (с. 287). Другие пометы отличны от черновых фрагментов создающегося текста. Это — своего рода **инженерия текста**: авторские приказы самому себе, проектирование следующих сцен, заметки для памяти в связи с дальнейшим конструированием. Можно было бы говорить о **конструктивной** автоинтерпретации в противоположность оценочным автоистолкованиям.

Еще отчетливей это в рукописях Достоевского.

В декабре 1869 г. Достоевский отослал из-за границы в недавно организованный в Петербурге под редакцией Н. Н. Страхова журнал «Заря» повесть «Вечный муж» (для исходной ситуации которой были использованы сибирские, семипалатинские впечатления). Сразу вслед за этим Достоевский писал своей родственнице С. А. Ивановой: «Я был занят, писал мою проклятую повесть в «Зарю». Начал поздно, а кончил всего неделю назад. Писал, кажется, ровно три месяца и написал одиннадцать печатных листов minimum. Можете себе представить, какая это была каторжная работа! Тем

[1] Первая завершенная редакция романа «Война и мир», с. 287.

более что я возненавидел эту мерзкую повесть с самого начала. Думал написать, самое большое, листа три, но представились сами собой подробности и вышло одиннадцать»[1].

Повесть «возненавидел» с самого начала, а написал, однако, в три с лишним раза более, чем думал... Но нам важны сейчас автоинтерпретации иного типа. Рассмотрим некоторые из фрагментарных набросков к повести Достоевского «Вечный муж».

«**После дачи**. Павел Петрович: «Нет, вы всего не знаете. Я думал, я вам все расскажу, когда сюда ехал, но я ничего не в силах рассказать, не умею».

Павел Петрович: «Я все понимаю. Я вас любил» (заплакал)»[2].

Помета «После дачи» относится к тому выделенному нами классу сообщений, что и упоминавшаяся раньше помета «План романа» на первой странице неоконченной повести Булгакова, т. е. является автокоммуникативной интерпретацией. Это — **метатекст** (т. е. текст, описывающий другой), тогда как текст, к которому он непосредственно примыкает, близок к художественному. Именно только близок, поскольку он все же создается на другом языке, чем самый художественный текст,— пишется **повесть** (и это уже «известно» автору, входит в его намерение), а фрагмент строится как фрагмент пьесы: реплики героев, ремарка (именно поэтому ремарка «заплакал» близка по функции к уже указанному начальному метатексту).

Область автокоммуникативных интерпретаций — выход за пределы формирующейся художественной системы. Здесь нет ограничений (жанр, языковая маска и т. п.), накладываемых на художественный текст. Поэтому варианты сочетаний биографического (внехудожественного) с художественным в этих метатекстах — неисчерпаемы. В записных тетрадях Достоевского мы встречаем то прямое однонаправленное слово, которым он не пользуется в прозе, которым «не может» писать. Это слово — **знак** будущего художественного слова, нуждающийся в расшифровке и не подлежащий, во всяком случае, вычитыванию из него ни «идей» произведения, ни фрагментов его текста. Это — совсем другого рода случаи, чем планы и программы Пушкина, которые правомерно рассматривались Тыняновым как стилистическая основа пушкинской прозы, как нечужеродные ей по языку.

В рабочих тетрадях Достоевского готовые или почти готовые реплики героев встречаются с опережающими автоинтерпретациями — авторскими заметками, адресованными самому себе («О вечном муже в кратких, но сильных чертах»[3]), схемами будущих художественных текстов («*Вагон.* Мелькнувшая фантазия об Лизе и об возрождении в отцовском доме»[4]) и теми, казалось бы, прямыми авторскими истолкованиями разворачивающегося замысла, из которых нельзя, повторим, вычитывать авторскую мысль вне сложнейших связей с художественным контекстом.

---

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., в 30-ти т. М., 1974, т. 9, с. 472.
[2] Там же, с. 311.
[3] Там же.
[4] Там же, с. 313.

Никакая автоинтерпретация — ни коммуникативная (например, в письме), ни автокоммуникативная (в черновых рукописях) не может в данном ее виде проникнуть в художественный текст, стать его частью.

Черновая редакция произведения говорит на языке произведения, как бы ни был черновик далек от того текста, который автор сочтет завершенным. Напротив, автоинтерпретации, даже плотно примыкающие к художественным текстам, остаются от них обособленными. Они — вне языка произведения, в них автор может заговорить на языке **бытовом,** бегло описывая некие факты или события так, «как если бы это было в действительности». Он отказывается здесь от условности, от языка литературы. Другое дело, что каждый такой метатекст («После дачи») может разворачиваться далее во фрагмент художественного текста.

Вообще, расстояние от автоинтерпретации до художественного текста не всегда достаточно оценивается. Пишущие о Достоевском нередко цитируют его письмо редактору журнала «Русский вестник» с кратким изложением замысла «Преступления и наказания» и при этом приписывают письму значение художественного текста — первоначальной, так сказать, «слабой» редакции романа. Но любые самоистолкования, в том числе и те, что встречаются в письмах писателей, излагающих содержание произведения,— это факты биографии, а не художественные тексты, хотя и отличны от иных биографических фактов своей словесной природой и обманчиво сближены этим же с само́й литературой. Положение тех текстов, которые мы назвали автокоммуникативными интерпретациями,— двойственно. Они могут сближаться, с одной стороны, с творческим текстом (с заведомо черновой, «для себя» написанной редакцией), с другой стороны, с биографией: с вербальными (словесными) биографическими фактами — например, письмами, и далее — невербальными (акт уничтожения рукописи). Именно автокоммуникативная интерпретация, в отличие от прочих самооценок, является средостением между автором и его биографией — и текстом. «Шванвич» — обозначение героя будущей «Капитанской дочки» в черновых набросках через имя реального лица — это, можно сказать «реальность плюс Швабрин», еще не герой, а некий «героид». Это — предварительный результат движения замысла между жизненными фактами и литературой, а не отпечаток чего-либо законченного. Автоинтерпретации этого типа — это сфера, где происходит взаимодиффузия «жизни» и «творчества», сеть, сквозь которую «видна» биография (что не значит, разумеется, что она «видна» в каждом отдельном фрагменте). Перед нами — словесный (т. е. совпадающий по материалу с художественным текстом) преобразователь «биографии» в «творчество», дающий исследователю некоторый объективный материал для наблюдений и выводов. Изучение способов построения черновых фрагментов у разных писателей позволяет намечать типы этой преобразующей работы, выводя постепенно изучение «творческой мастерской» из сферы эмпирики к обобщениям.

Преобразование неизбежно изменяет замысел — не только романа, но и вообще любого текста, в частности, мемуарного, дневникового. «Как ни сядешь, чтобы написать то-то: сядешь и напишешь совсем другое,— сетовал один из писателей начала XX века, особенно остро чувствовавший природу литературного писания.— Между «я хочу сесть» и «я сел» — прошла одна минута. Откуда же эти совсем другие мысли, на новую тему, чем с какими я ходил по комнате, и даже садился... чтобы их именно записать...» («Уединенное»), а Хлебников предлагал вести не дневник, а минутник[1]. Стремление к передаче читателю такого результата творчества, который был бы приближен к самому его процессу, привело к сложным вариантам взаимоотношений рукописного и печатного.

### 3. Рукописное и печатное. Процесс и результат. Завершенное и незавершенное

Начало этого века ознаменовано возникновением обостренного отношения к печатному облику произведения, нередко противоположения его рукописному «оригиналу».

Внимание к автографу, к почерку поэта было связано с художественным самоосознанием определенных направлений в искусстве.

В предисловии ко второму сборнику «Садок судей» авторы объявляли «частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания», в почерке же находили «составляющую поэтического импульса».

В первые годы революции в Московской книжной лавке писателей продавались рукописные книги — сборники поэтов, целиком написанные рукой автора, с обложкой, выполненной художником без участия полиграфии[2]. Иногда такие книги были литографированными. В статье о замечательных художниках Н. Гончаровой и М. Ларионове искусствовед Н. И. Харджиев пишет: «Ларионов и Гончарова создали новый тип поэтической книги — целиком литографированной, с текстом, написанным самим автором или художником («само-письмо»). Книги с литографированным авторским почерком давали возможность тесного вхождения иллюстрации в текст...»[3]. Еще несколько ранее «одновременно с установкой на звуковую форму слова <...> чрезвычайно повысилась и роль графико-моторных элементов поэтического языка. <...> Заново были осознаны орнаментальные и эмоциональные функции авторского почерка. Известно, что еще в 1887 г. Малларме издал сборник своих стихов, **сфотографированных с рукописных оригиналов.** Здесь можно видеть, с одной стороны, факт эпатажной канонизации

---

[1] См.: Лит. газета, 13 ноября 1985 г. (публ. А. Парниса).

[2] Коллекция таких книг хранится в ЦГАЛИ — вместе с их библиографией, составленной и опубликованной М. А. Осоргиным (ф. 1182).

[3] Харджиев Н. Памяти Наталии Гончаровой (1881—1962) и Михаила Ларионова (1881—1964).— В кн.: Искусство книги. М., 1968, вып. 5, с. 310.

**(издание собственных вещей как автографов «классика»)** и, с другой стороны, то же внимание к зрительной стороне стиха»[1].

Примечательно то, что такое, казалось бы, укорененное в традицию, насыщенное архетипическими значениями явление, как рукопись, используется на рубеже веков авангардными течениями. С другой стороны, нередки случаи, когда авторы, вполне далекие от этих течений, весьма внимательны к рукописному облику своих произведений. Отчетливый почерк М. Булгакова, его постоянная тенденция к перебеливанию текста, писание в тетрадях, непременное оформление титульного листа (внизу он указывал город — Москва — и две даты: начало работы над этим произведением и текущий год) заставляют думать, что автор не был безразличен к облику своей рукописи — он ориентировал ее на некий рукописный вариант печатной книги и едва ли не продукт архаической письменности. И это не удивительно, если учесть, что ненапечатанное сочинение Мастера постепенно приобретает в романе вид и функцию рукописной книги. Во всяком случае, изучение рукописного его наследия дает своеобразный материал для понимания того, как в сознании писателя XX в. переживается самый тип и дух допечатной письменности. Это нимало не исключало стремления увидеть свое произведение напечатанным и разошедшимся по рукам многочисленных читателей. Такого рода переживание запечатлено, например, в «Театральном романе» М. Булгакова, где герой, написавший роман, находит, наконец, для него издателя, получает аванс — две хрустящие бумажки — и обещание очень быстро напечатать роман в толстом и имеющем солидную репутацию в среде читающей публики журнале. «Я не спал всю ночь, ходил по комнате, смотрел бумажки на свет, пил холодную воду и представлял себе **прилавки книжных магазинов.** Множество народу входило в магазин, спрашивало книжку журнала. В домах сидели под лампами люди, **читали книжку,** некоторые вслух»[2]. Засвидетельствованы такого рода авторские представления и Твардовским в рассказе о работе над «Василием Теркиным»: «И если я думал о возможной успешной судьбе моей книги, работая над ней, то **я часто представлял себе ее изданной в матерчатом мягком переплете, как издаются боевые уставы, и что она будет у солдата храниться за голенищем, за пазухой, в шапке.** А в смысле ее построения я мечтал о том, чтобы ее можно было читать с любой раскрытой страницы» («Как был написан «Василий Теркин» (Ответ читателям)»)[3].

История русской литературы того времени, когда книгопечатание соединилось с сочинительством, сохранила примеры острого переживания автором не только этого окончательного печатного вида произведения, но промежуточного этапа — корректуры. Парадоксально-ироническое описание авторских эмоций, связанных с процессом держания корректуры (т. е. исправления ошибок набора

---

[1] Харджиев Н. Маяковский и живопись.— В кн.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского, с. 34—35.
[2] Булгаков М. Романы. М., 1973, с. 288.
[3] Твардовский А. Т. Собр. соч., т. 5, с. 125.

перед началом печатания тиража), находим в очерке О. Сенковского «Осенняя скука»: «Если я великодушно решаюсь издать мое сочинение, то — будьте уверены — единственно для того, что оно поступит в печать, а печать доставит мне благовидный предлог к троекратному прочтению его, по обязанности сочинителя.

С какою радостью буду я исправлять погрешности набора, с каким благоговением восстановлять памятник моему самолюбию, поврежденный варварскою, святотатственною рукою наборщика! О, если б вы знали эту единственную в свете сладость — сладость читать корректуры своей книги,— никто из вас не вспомнил бы даже о том, что на улице грязь и в обществе скука! Она так велика, что одна в состоянии усладить все горечи нашей жизни.

Если вы несчастны в супружестве, посылайте сочинение ваше в типографию и читайте корректуры.

Если в Новый год не получите награды, читайте корректуры. <...> Корректура есть то выспренное, верховное удовольствие, в котором сосредоточиваются все блага европейского просвещения. Древние не знали корректуры: вот почему они погибли и находятся нынче под судом у потомства»[1].

Развитие книгопечатания, увеличение тиражей как бы увеличивало дистанцию между моментом творчества и моментом восприятия его результата адресатом, между тем рукописным текстом произведения, который еще не потерял связи с пером автора, и книгой, которую читают в разных точках и в разное время. Противостояние «рукопись — книга» попадало в ряд других противостояний, получало вместе с ними эстетическую значимость, становилось творческой проблемой.

Желание сократить дистанцию между «жизнью» и «творчеством», замыслом и воплощением зафиксировано многими людьми искусства, стремившимися закрепить на бумаге **это** мгновение, запечатлеть животрепетанье данного, готового измениться облика явления. Это происходило не только в литературе, но и в других искусствах. Художник Н. Кузьмин вспоминает: «В. А. Миклашевский ввел в наш обиход понятие «темп рисунка», ценился рисунок, сделанный прямо тушью на бумаге — кистью, пером, спичкой, палочкой, без предварительного карандашного контура, без поправок резинкой, без калькирования. **Считалось, что рисунок, как дневниковая запись, должен прежде всего быть искренним**»[2]. А Юрий Олеша спустя несколько десятилетий в одной из записей, из которых составилась потом книга «Ни дня без строчки», высказывает близкое к этому соображение: «Современные прозаические вещи могут иметь соответствующую современной психике ценность только тогда, когда они написаны в один присест»[3] (между тем его собственные рукописи показывают, что самому Олеше никогда не удавалось ничего написать «в один присест»). Но и дневниковая запись

---

[1] Сенковский О. И. Собр. соч. Спб., 1858, т. 2, с. 23—24.

[2] Кузьмин Н. Памяти Д. Б. Дарана.— В кн.: Искусство книги. М., 1968, вып. 5, с. 302.

[3] Олеша Ю. Избранное. М., 1974, с. 342.

не может зафиксировать «жизнь» адекватно, т. е. быть до конца «искренней». Б. М. Эйхенбаум, исследуя дневники молодого Толстого, писал: «Всякое оформление своей душевной жизни, выражающееся в слове, есть уже акт духовный, содержание которого сильно отличается от непосредственно пережитого. Душевная жизнь подводится здесь уже под некоторые общие представления о формах ее проявления, подчиняется некоторому замыслу, часто связанному с традиционными формами, и тем самым неизбежно принимает вид условный, не совпадающий с ее действительным, непосредственным, внесловесным содержанием»[1].

Говоря о писании «в один присест» как ответе на читательскую потребность, Ю. Олеша пытается обосновать эти особенности современного читательского восприятия короткостью отрезков времени чтения: «Большие книги читаются сейчас в перерывах — в метро, даже на его эскалаторах,— для чего ж тогда книге быть большой? Я не могу себе представить долгого читателя — на весь вечер»[2]. В одной из записей — размышления о возможной зависимости второго рода: между порождаемым текстом и способом его фиксации,— надежда на то, что, изменяя способ, можно исправить дефекты порождения: «Я болен; у меня болезнь фразы: она вдруг на третьем или четвертом звене провисает... Я почти конкретно вижу это выгнувшееся книзу брюхо. **Может быть, мне диктовать?** Мне хочется, чтобы фраза бежала, а не сочинялась так, когда следующая ее часть как бы отскакивает от предыдущей»[3].

Связь литературных качеств текста с особенностями его рождения и записывания обдумывалась и обсуждалась, стала своего рода литературной темой. В мае 1927 г. Ю. Тынянов, к тому времени выпустивший «Кюхлю» и работающий над романом «Смерть Вазир-Мухтара», писал В. Б. Шкловскому: «Хочу писать совсем маленькие вещи, но это очень трудно»[4]. Шагом на этом пути стал не очень маленький рассказ «Подпоручик Киже», вскоре ставший знаменитым. Сообщая о нем в письме К. Чуковскому от 13 сентября 1927 г., Тынянов писал, между прочим: «Открыл секрет, как писать небольшие рассказы: на блокноте; на больших листах получится роман»[5]. Открыв этот «секрет», Тынянов подробней рассказывает о нем в уже упоминавшемся сборнике «Как мы пишем», специально предназначенном для обсуждения «секретов ремесла»: «...Теперь, когда я хочу написать маленькую вещь, я знаю, как это делается. Я пишу ее в маленьком блокноте. Нет большого листа без линий, похожего на ледяной каток, по которому вы можете шататься справа налево и как угодно,— есть узкоколейка блокнота. Так мне удалось напи-

---

[1] Эйхенбаум Б. М. Молодой Толстой. Пб.— Берлин, 1922, с. 11.
[2] Олеша Ю. Избранное, с. 342.
[3] Там же, с. 344.
[4] Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова.— В кн.: Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984, с. 43—44.
[5] Тоддес Е. А. Послесловие.— В кн.: Тынянов Ю. Н. Подпоручик Киже. М., 1981, с. 167.

сать небольшой рассказ»[1]. Дело было, однако, не только в размерах и не в выборе того или другого хорошо известного жанра — большой роман или небольшой рассказ. Тынянов думал над каким-то новым соединением величины произведения, способа его писания и самого материала. Те «совсем маленькие вещи», о которых он пишет Шкловскому, должны стать, как полагает современный исследователь, неким «универсальным» жанром, граничащим с записью в записной книжке, с устной словесностью, с анекдотом; этот жанр «должен был бы (в пределе) снять различие между наброском и законченным текстом, черновиком и беловиком, замыслом и реализацией». В рукописях Тынянова для этих предполагавшихся рассказов «подбираются такие определения, как «ненаписанные», «пунктирные», «внезапные», «случайные»[2]. В них отражается стремление приблизить результат творчества к его процессу, сохранить впечатление быстрой, получерновой, не столько «для печати», сколько «для себя» делавшейся записи. Тынянова как теоретика литературы проблема генезиса произведения, им же самим намеченная, занимала мало. Его интересы лежали в области **закономерного** в истории литературы,— того, что сам он называл «литературной эволюцией» (противопоставляя ее явлениям генезиса, т. е. во многом случайным обстоятельствам). Тынянова-писателя условия порождения текста занимали постоянно. С размышлениями о связи особенностей процесса творчества с его результатом связана, можно думать, и находившаяся в его архиве выписка из воспоминаний П. А. Степанова, опубликованных в журнале «Русская старина» (1871, т. 4, № 7, с. 58): «У Брюллова до половины его произведений не кончены. Это объясняется техникой искусства: медленность живописи масляными красками задерживает мысль художника. Он принимался горячо, но потом, когда необходимо было оставить холст для просушки, охладевал к работе, уже не возобновлял ее и принимался за другой сюжет»[3].

К тому же ряду явлений относится и манифестация авторами необходимости сохранения **всех** набросков — и прямой связи их с будущей книгой: не последовательный, вытянутый во времени путь от редакции к редакции, от варианта к варианту, где последующий отменяет предыдущий, а **собирание** всех разновременных «вариантов» в один общий текст, в котором все фрагменты не трансформируются, а «склеиваются» или соподчиняются. «Ничего не должно погибать из записанного. А я писал карандашом на клеенке возле чернильницы — причем в чужом доме, писал на листках, которые тут же комкал, на папиросной коробке, на стене. Не марал, а именно писал вполне законченно, работая над стилем. Хорошо бы вспомнить,

---

[1] Цит. по кн.: Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи, с. 199.

[2] Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова, с. 44.

[3] Этот автограф вместе с несколькими другими документами из архива писателя был вручен автором этой книги от имени Комиссии по литературному наследству Ю. Н. Тынянова школьному музею Ю. Н. Тынянова (школа № 6 г. Резекне Латв. ССР) и хранится в настоящее время в фонде музея.

что писал. Помню отрывок об Эдгаре По — как его несут подобранного в сквере с волочащимся по земле краем пальто.

<...> Еще целый ряд отрывков. <...> Еще много отрывков, картин, набросков, мыслей и красок.

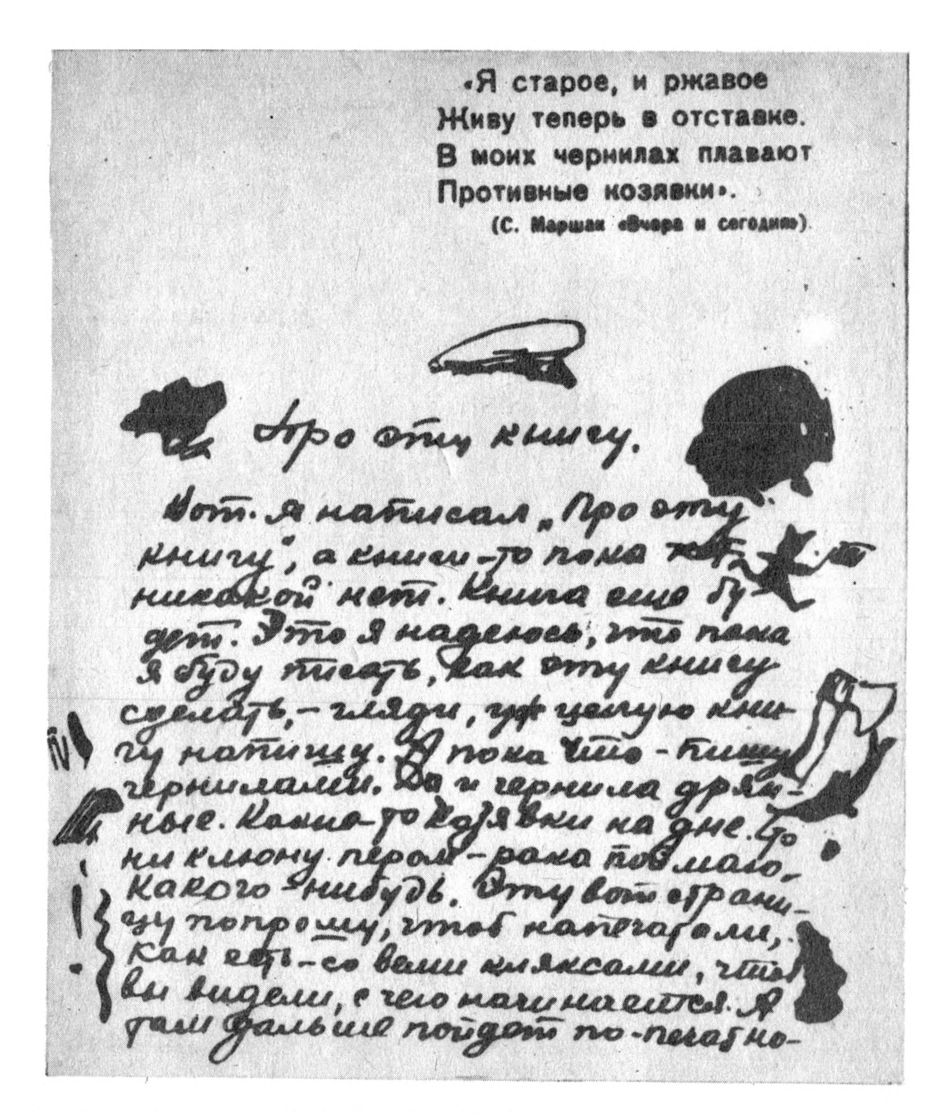
Нужно сохранять все. Это и есть книга»[1].

В другой записи отмечается, впрочем: «Вот я уже **не просто пишу,** как писал первые страницы, а сочиняю. Это началось в тот же момент, когда я подумал, что в конце концов из записей этих может получиться книга. Я уже правлю, пишу одно и то же...»[2].

Обобщая, можно сказать, что начиная с конца прошлого века, со времени, когда ясно обнаружилась противопоставленность рукописного-печатного как необъявленного-объявленного в литературном процессе, возникло и далее так или иначе, хотя и на узком поле, проявляло себя, трансформируясь, стремление «преодолеть Гутенберга»: придать объявленному слою черты необъявленного, печатному — черты рукописного. Появляется противопоставление идеализированной «допечатной» литературы литературе нового времени: «И средневековая литература, во многих отношениях, была прекрасна, сильна, трогательна и глубоко плодоносна в своей невидности. Новая литература до известной степени погибла в своей излишней видности (т. е. широкой объявленности.— *М. Ч*); и после изобретения книгопечатания вообще никто не умел и не был в силах преодолеть Гутенберга. Моя почти таинственная действительная уединенность смогла это. ...Сколько я ни усиливался представлять читателя, никогда не мог его вообразить. Ни одно читательское лицо мне не воображалось, ни один оценивающий ум не вырисовывался. И я всегда писал один, в сущности — для себя. ...Поразительное впечатление **уже напечатанного**: «Не мое» (т. е. впечатление от того, что уже **точно** ушло с письменного стола к читателю.— *М. Ч.*)... Можно рассказать о себе очень позорные вещи — и все-таки рассказанное будет «печатным»; можно о себе подумать «ужасы» — а будет все-таки «литература». Предстояло устранить это опубликование» («Опавшие листья»). Слова об устранении **опубликования** — это и есть фиксация стремления к переводу новосозданного необъявленного слоя в объявленный, так сказать, «в живом виде». Литератором такого типа стал В. Шкловский. Изучение его литературного творчества и его писем показывает, что, с одной стороны, его письма есть факт литературный, но, с другой, что, на наш взгляд, еще важнее — его литература — это те же письма: в ней также «устранено опубликование».

Неизбежная (по крайней мере, в рассматриваемое нами время) дистанция между рукописным обликом продукта творчества в момент его создания и завершения и печатной формой в момент встречи с читателем, между интимностью рукописания и публичностью печатной книги привела на рубеже XIX—XX вв. к возникновению новой тенденции культурного процесса. С тех пор мы встречаемся с разными формами стремления автора, во-первых, совместить

[1] Олеша Ю. Избранное, с. 343—344.
[2] Там же, с. 342.


«Я старое, и ржавое
Живу теперь в отставке.
В моих чернилах плавают
Противные козявки».
(С. Маршак «Вчера и сегодня»).

Про эту книгу.

Вот. Я написал „Про эту книгу", а книги-то пока что никакой нет. Книга еще будет. Это я надеюсь, что пока я буду писать, как эту книгу сделать, — гляди, уж целую книгу напишу. Я пока что — пишу чернилами. Да и чернила дрянные. Какие-то козявки на дне. Что ни клюну пером — рака поймаю какого-нибудь. Эту вот страницу попрошу, чтоб напечатали, как есть — со всеми кляксами, чтоб вы видели, с чего начинается. А там дальше пойдет по-печатно-

Первая страница книги Б. С. Житкова «Про эту книгу» (1927 г.)

тиражные возможности книгопечатания с необъявленностью, непосредственностью, «дневниковостью» самих произведений, совместить результат творчества с его процессом, миг создавания с мигом воплощения. Во-вторых, совместить форму печатной книги с рукописным обликом словесного произведения, и это ведет уже к новшествам в облике печатной книги.

Одна из попыток этого совмещения — в детской книжке Б. С. Житкова «Про эту книгу». Первая страница книги воспроизводит первую страницу авторской **рукописи** этой же книги: «Вот я написал «Про эту книгу», а книги-то пока никакой нет. Это я на-

деюсь, что пока я буду писать, как эту книгу сделать,— глядишь, уж целую книгу напишу, а пока что — пишу чернилами. <...> Эту вот страницу попрошу, чтоб напечатали как есть, со всеми кляксами — чтобы вы видели, с чего начинается».

«Возвращение в книгу «отчужденного» безличным набором автора, со всеми его субъективными интонациями,— дело немаловажное для книжного искусства»,— писал много позже теоретик искусства книги В. Н. Ляхов (1925—1975), полагая, что успехи фотонабора и другие новшества книгопечатания помогут **«приблизить автора к тиражной книге»**. Он приводил интересный пример такого приближения: «В издании своих работ по эстетике итальянский теоретик и дизайнер Этторе Соттсас уже не раз применяет вот какой прием. Он прочитывает гранки (или верстку)[1], снабжая текст своими комментариями: что-то подчеркивает, где-то добавляет или уточняет мысль, иногда делает на полях набросок. Потом эти страницы фотографируются и воспроизводятся оперативной печатью (ротапринт)[2]. Достоинство такой книги в том, что она сохраняет непосредственность звучания авторской речи» («Живая жизнь книги»)[3].

Вернемся, однако, к обычному пути словесного произведения. Вот оно закончено, в рукописи поставлена точка, автор собирается его печатать. Но что такое, впрочем, «закончено»? Едва мы начинаем знакомиться с творческой историей какого-либо произведения, как то, что казалось ясным, само собой разумеющимся, становится не таким уж ясным, требует дополнительного внимания.

В 1896 г. Толстой бросил работу над второй редакцией романа «Воскресение». Спустя примерно год он писал одному из своих корреспондентов: «Воскресение» — роман, который я давно начал, в прошлом году почти закончил, но чувствую, что это произведение так слабо и попросту плохо и бесполезно, что я ни в коем случае его не напечатаю» (письмо Е. Г. Шмитту от 2 марта 1897 г.). Через полгода, 14 июля 1898 г. Толстой сообщает Черткову: «У меня есть три повести: «Иртенев» (будущая повесть «Дьявол».— *М. Ч.*), «Воскресение» и «Отец Сергий» (я в последнее время занимался им и начерно написал конец)»; он предлагает «продать их на самых выгодных условиях в английские или американские газеты» и деньги отдать «на переселение духоборов. **Повести эти написаны в моей старой манере, которую я теперь не одобряю.** Если я буду исправлять их, пока останусь доволен, я никогда не кончу. Обязавшись же отдать их издателю, я должен буду выпустить их tels quels»[4]. Полагая, что повести «по содержанию не вредны и даже могут быть

---

[1] **Гранка** — оттиск столбца типографского набора (с произвольным количеством строк — обычно не более 100) для первого чтения корректуры; **верстка** — оттиск со сверстанного набора (уложенного в определенное количество строк, составляющих полосу определенного формата, т. е. страницу) также для чтения корректуры и внесения исправлений в текст полосы.

[2] **Ротапринтные** издания изготавливаются не типографским **набором,** а при помощи копирования с негативов или диапозитивов.

[3] Ляхов В. Н. Искусство книги. М., 1978, с. 64.

[4] Так, как есть (*франц.*).

полезны людям», Толстой считает возможным «напечатать теперь, не дожидаясь своей смерти»[1]. Но Толстой не выполнил своего намерения выпустить повести в том виде, в каком они были в этот момент (именно таковыми он считал, как видно из этого же письма, возможным печатать подобные тексты **после смерти** — важное для нас суждение). «Воскресение» было радикально переработано, после наборной рукописи были созданы еще две редакции, но и отправив в журнал последние главы, Толстой записал в дневнике: «Кончил «Воскресение». Не хорошо. Не поправлено, поспешно. Но отвалилось и не интересует больше». Тогда же он пишет Черткову: «Перемен и добавлений к «Воскресению» я не буду, да я думаю, и не могу делать: **пуповина отрезана**». Однако Толстой в ближайшие годы не раз возвращался мыслью к возможному продолжению уже напечатанного «Воскресения», так и не осуществленному[2].

Напечатанное произведение при новом издании нередко подвергается авторской доработке[3]. С другой стороны, то, что автору казалось предварительным вариантом стихотворения, в какой-то момент становится рядом с вариантом более поздним, они представляются **равноправными** (таким отношением отмечен, как известно, зрелый период Мандельштама — между тем ценителям прежних его стихов новые казались недоделанными и незавершенными: привычка видеть в «творческой мастерской» поэта непременное поступательное движение от менее удачного к более удачному сыграла здесь, нам кажется, свою роль).

Мы хотели бы указать на следующее обстоятельство, не привлекающее, как кажется, должного внимания. Говорим ли мы о необходимости изучать **намерения** писателя или, вслед за Б. В. Томашевским, настаиваем на необходимости отвлечься от моментов «внутренней телеологии» и изучать только результат, мы упускаем из виду одну важнейшую сферу обнаружения **намерения.**

Каким образом мы узнаем, что перед нами — **завершенный** художественный текст, то, что можно назвать «произведением»? В сущности, только узнав, что автор отдал его в печать. Именно произведение, предположенное к печатанию, считается законченным и читателями-современниками, если автору посчастливилось его напечатать, и читателями будущих поколений,— если исследователям удалось обнаружить свидетельства этого авторского намерения. Таким образом, именно **внетекстовой знак намерения** изменяет ранг произведения, регулирует наше восприятие его в контексте

---

[1] Цит. по кн.: Гудзий Н. Как работал Л. Толстой, с. 136, 137—138.

[2] Там же, с. 183, 210, 211—212.

[3] Это представление о «недоработанности» может возникнуть у автора в разные моменты движения печатного текста произведения. Так, три первых издания романа А. Серафимовича «Железный поток» (1924) никаких различий в тексте не содержат, тогда как с «издания 1925 г. автор начинает дорабатывать текст и делает это в нескольких последующих изданиях», а издания с 1932 по 1948 г. «отмечены заметным спадом авторской работы над текстом» (Ефременко Э. Л. История текста романа А. С. Серафимовича «Железный поток».— В кн.: Текстология произведений советской литературы, с. 116, 120, 129).

творчества писателя, автоматически придавая ему — на данный момент! — статус завершенности.

Книгопечатание сильнейшим образом обусловило момент завершения работы автора над произведением внешними обстоятельствами, в том числе и техническими (в сегодняшней издательской практике — невозможностью вносить существенную правку в корректуру), решительным образом определяя, на наш взгляд, характер творческой биографии писателя последних двух столетий. Пользуясь изобретением Гутенберга, литераторы одновременно неустанно сопротивляются непреложности печатного тиражированного издания.

Изданный текст — своего рода стоп-кадр[1], который автор рано или поздно вновь стремится привести в движение, не считаясь с тем, что книгопечатание уже исправно вмонтировало этот текст в непрерывно достраивающееся, перестраиваемое и реставрируемое здание культуры. Недовольство же автора произведением и желание его переписать начинается нередко, как мы видели, уже в момент печатания и даже ранее его. На восхищенное письмо В. Я. Зазубрина о романе «Жизнь Клима Самгина» Горький в письме от 21 августа 1931 г., когда уже вышли в свет три части произведения, «ответил коротко и безапелляционно»: «Самгин» — вещь, которую необходимо переделать с начала до конца»[2].

Передача текста автором в печать — формальный шаг, имеющий далеко не «формальный» смысл. Это — последний акт творческого процесса (на данном его этапе) и одновременно — поступок, акция биографическая. Это автоистолкование произведения как **законченного**, и никакие одновременные этому словесные автоинтерпретации самого негативного свойства не могут ни отменить, ни перевесить этой внесловесной оценки, соединившейся с **волевым актом**.

Все сказанное не противоречит тому, что мы встречаемся и будем встречаться с сообщениями в печати о том, что «в архиве такого-то был найден **вполне законченный** рассказ, который мы и предлагаем вниманию читателя». Для публикатора **законченный** — это соответствующий его представлениям о законченности (завершенности) как главным образом жанрово-композиционной категории. Для автора законченное — это готовое к контакту с читателем, т. е. соответствующее каким-то авторским представлениям, почти никогда не выраженным явно,— хотя бы своими внешними свойствами произведение и производило на читателя или критика впечатление незаконченности. (Это связано нередко и с изменчивостью литературных вкусов.) Связующая, структурирующая роль этого

[1] Ср. у Томашевского «...Объектом изучения являются «произведения», явления сами по себе статические и не всегда сравнимые между собой. Мы имеем как бы моментальные снимки объекта, находящегося в непрерывном движении, снимки разрозненные и удаленные друг от друга» (Томашевский Б. В. Писатель и книга, с. 147).

[2] См.: Горький А. М. Полн. собр. соч., М., 1976. т. 25. с. 69.

**знака** авторского намерения хорошо видна на стихотворениях с пропущенными — замененными точками — строфами. В рукописи (т. е. там, где авторское намерение не выражено) это неизбежно должно было бы производить впечатление незаконченности.

Здесь налицо воздействие языка на систему представлений. Поскольку «законченный» означает в языке не просто «доведенный до конца», а и «цельный, завершенный», едва ли не «гармоничный», это оценочное значение влияет на тех, кто занимается литературным наследием. Между тем эти два значения почти омонимичны, вернее второе из них — переносное. Мы можем **оценивать** заново каждую новую редакцию произведения **после** первоиздания и каждую стадию **до** печатания и находить художественную цельность в каждом отдельном тексте. Однако назвать произведение **законченным** не в оценочном смысле, а с точки зрения автора можно, лишь имея прямые свидетельства определенно выраженного авторского **намерения.** Две этих «законченности» необходимо четко разделять, чтобы не утонуть в оценочно-эмпирической нерасчлененности понятий.

Этим осмыслениям мешает прямолинейно-оценочный взгляд на «творческую мастерскую», уверенность, что длительность правки, количество переработок ведет ни к чему иному, как улучшению «качества», причем наглядному, легко иллюстрируемому примерами. В письмах больших писателей немало литературных советов. «Вы не работаете над фразой,— ее надо делать — в этом искусство,— писал Чехов 3 ноября 1897 г. Л. А. Авиловой.— Надо выбрасывать лишнее, очищать фразу от «по мере того», «при помощи», надо заботиться об ее музыкальности и не допускать в одной фразе почти рядом «стала» и «перестала». Голубушка, ведь такие словечки, как «Безупречная», «На изломе», «В лабиринте» — ведь это одно оскорбление. Я допускаю еще рядом «казался» и «касался», но «безупречная» — это шероховато, неловко и годится только для разговорного языка...» Эти уроки «литературной учебы» невольно воздействуют на представления текстологов и историков литературы о творческой деятельности самих «учителей». Между тем в этой зрелой деятельности «работа над словом» занимает как раз лишь малую часть, их усилия посвящены иному.

Исследователю творческих рукописей нередко приходится преодолевать взгляд на эволюцию писателя как на цепь исправленных былых заблуждений. В первоначальных, допечатных редакциях известного произведения видят или нечто вроде ошибки писателя, которую он, вовремя спохватившись, осознал и ушел с неправильной колеи на правильную, или этапы продвижения к **заранее ясному** автору замыслу — поиски наилучшего его словесного выражения... Между тем последующая стадия работы возникает из предшествующих, **вбирая** их, хотя по возможности — отменяя. Именно в этом смысле «черновики никогда не уничтожаются» (О. Мандельштам), как бы тщательно они ни уничтожались автором. «Для того чтобы прийти к цели,— поясняет далее автор «Разговора о Данте»,— надо принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону».

Черновик не должен быть понят механически как **неудачный вариант**, он — часть необходимой работы, только проделываемой не враз, а стадиально. Редакция произведения, от которой автор «отказался»,— тот ветер, дующий в иную сторону, который был учтен в последующей работе, участвовал в начертании всей трассы движения. Чтобы это боковое направление ветра учесть, необходимо было его зафиксировать.

Уже завершая работу над произведением, писатель нередко начинает различать новый его контекст. Конец приближается к началу нового замысла. «...Художественное произведение редко оказывается законченным, и эта незаконченность обычно связана с тем, что писатель не находит разрешения тем вопросам, которые перед ним возникли в результате художественного анализа» (В. Шкловский). Так перед нами оказывается в сущности, третье значение понятия «законченности-незаконченности». Далее сделано тонкое наблюдение над природой **эпилогов**. «Существование так называемых эпилогов в романе показывает, что писателю очень часто приходится **договаривать свое произведение, заканчивать его именно потому, что оно не кончено, недорешено»**. Эта «нерешенность», по мысли Шкловского, и «заставляет» автора в конце «отсылать читателя к следующим романам, к следующим частям, которые он не напишет (так не написал Толстой истории Нехлюдова, хотя и обещал это сделать)...»[1]. Примеров этой одновременной законченности и незаконченности в истории литературы немало. Готовя к отдельному изданию роман «Братья Карамазовы», Достоевский написал предисловие «От автора», где пояснял, что этот роман — первая часть дилогии, причем второй, еще только задуманной части придавал значение более важное: «Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент. Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад, и **есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя. Обойтись мне без этого первого романа невозможно,** потому что многое во втором романе стало бы непонятным»[2]. Перед нами — автоистолкование одного из лучших романов XX в. едва ли не как ступеньки к следующему, более важному, как «момента» из жизни героя будущего романа. Вспоминается, конечно, и отношение Гоголя к первому и второму тому «Мертвых душ». Грандиозность замыслов великих писателей умаляет в их глазах значение того, что уже воплощено и объявлено.

По словам комментатора, «остается неизвестным, мыслился ли роман автором с самого начала работы как первая часть более обширного целого или замысел двух романов о Карамазовых возник несколько позднее»[3].

Мы не входим, однако, в проблемы психологии творчества, наши цели иные. Мы стараемся понять и показать, как регулируется

---

[1] Шкловский В. Указ. соч., с. 297.
[2] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., в 17-ти т. М., 1976, т. 14, с. 6.
[3] Достоевский Ф. М. Указ. соч., т. 15, с. 450.

творческая деятельность писателя, во-первых, способом закрепления создаваемого им текста (рукопись), во-вторых, основным способом его распространения в читательской среде (книгопечатание).

Мы рассматриваем это явление и с точки зрения автора, и с точки зрения внешней, т. е. со стороны нужд современного культурного процесса, какими сложились они главным образом на протяжении двух последних столетий. Эти нужды находят отражение в действующих на протяжении примерно полувека, но еще весьма мало осознанных функциях архивохранилищ, в функциях более древнего явления коллекционерства, а также в точках зрения критики, истории литературы и т. д.

Приняв точку зрения автора, мы вправе рассматривать **переписывание** уже напечатанного произведения как род его уничтожения, только не реализующегося по внешним по отношению к творческой воле причинам,— или, еще точнее, как **замещение** уничтожения. Несомненно, некоторые авторы, считающие возможным и необходимым переделывать произведения для новых изданий[1], переделывали бы их еще основательней, до неузнаваемости, т. е. писали бы, попросту говоря, новое произведение взамен прежнего, если бы не были связаны фактом его публикации,— и в этом мы видим прямое воздействие книгопечатания на творческую деятельность.

Действительно, представим себе вполне реальный (и не раз встречающийся в литературной истории) случай: автор пишет некое произведение, считает его завершенным, но по каким-либо причинам не может в данный момент напечатать и отдает рукопись на хранение другому лицу. Если на следующем этапе творческой эволюции автора рукопись окажется ему доступной, текст скорее всего будет превращен в иной, а сама рукопись может быть им уничтожена.

Поясним еще раз рассуждения о завершенности-незавершенности. Несомненно, текстолог и историк литературы, с одной стороны, и критик, с другой, может трактовать какие-то признаки художественного текста как свидетельства его **незавершенности** — здесь можно опираться как на внешние особенности рукописи, так и на свойства текста. Но ни у того, ни у другого деятеля культуры нет возможности самостоятельно решить, что сочинение, производящее впечатление завершенного, закончено с точки зрения автора (закончено **на данном этапе** его творческой жизни!). Этот признак приписывается тексту только волей автора, тем или иным способом засвидетельствованной. Причем надо иметь в виду возможность разноречивых авторских свидетельств, относящихся к одному и тому же моменту.

Итак, мы говорим здесь о законченности-незаконченности только

---

[1] По удачному выражению исследователя, возвраты авторов к своим произведениям 1920-х годов «спустя тридцать с лишним лет, попытка вдохнуть в них новую жизнь привели к обратному: акту фактического изъятия их из литературного процесса» (Тимина С. И. Путь книги: проблемы текстологии советской литературы. Л., 1975, с. 53).

под углом зрения отношения автора к собственному тексту, отношения в высшей степени подвижного и нередко неуловимого: закончив вечером работу над произведением, писатель наутро может начать новую редакцию; переоценка может в принципе быть произведена и гораздо быстрее. Поэтому именно сравнительно короткое расстояние между завершением каждого произведения и его печатанием определяло в новейшее время то литературное лицо писателя, которое представало перед читателем,— раздельность периодов, отличие ранней манеры от зрелой и поздней, последовательность разных замыслов и т. д.

Эта историчность отношения к литературе возникла в отечественной читательской среде (а вернее — в определенных ее слоях) только во второй половине XVIII в.— тогда, когда появляется сознание, «что литература развивается, что есть эпохи древние и новые. В самом деле,— пишет академик Д. С. Лихачев, говоря о древней письменной традиции,— когда произведение живет несколько столетий и переделывается согласно требованиям эпохи бесчисленное количество раз, невозможно представить себе исторического отношения к этому произведению. Произведение существует, и этого достаточно для читателя. Лишь слабо осознается то, что оно создано в иную историческую или литературную эпоху»[1].

По прошествии века интенсивного литературного развития сложилось уже не только историческое отношение к произведению, но и потребность читателя в прикрепленности текста к определенному времени. «Всякий читатель,— утверждает в наше время исследователь русской литературы XIX и XX вв.,— делает эту поправку на историчность, поправку отчетливую или смутную, в меру своей подготовки. Даже неискушенный читатель знает, что произведение современное и произведение прошлых веков — это разные вещи, требующие разного отношения. Встретившись с незнакомым текстом, читатель чувствует свою беспомощность, пока не узнает датировку и автора. Это нужно ему для предварительной исторической ориентации, оформляющей его восприятие»[2].

Итак, сегодняшнее читательское восприятие ориентировано уже на дробность исторического времени, на приуроченность произведения не просто к той или иной эпохе, а к более или менее точной дате. И новая редакция не отменяет ни интереса к прежней редакции, ни внимания к ее датировке.

Вот это «историзированное» литературное лицо писателя определилось в немалой степени печатанием.

Напомним уже цитированные слова Толстого: «Если я буду исправлять их, пока останусь доволен, **я никогда не кончу**. Обязавшись же отдать их издателю, я должен буду...» и т. д. Вообразим себе такую лабораторную ситуацию: автор пишет два или три

---

[1] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. доп. М., 1979, с 19—20.

[2] Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Статьи и очерки. Л., 1982, с. 10.

десятилетия, затем получает предложение напечатать сразу все наработанное. Но в том и коллизия, что в этом случае он никогда не предложит для печатания **всего** — написанное в предшествующие годы будет или переделано, или отброшено — с нередким уничтожением рукописей ранних произведений.

Наша задача — разграничить отношение разных участников культурного процесса к этому явлению.

Точка зрения литературоведа и текстолога совмещена в высказываниях Томашевского. «Каждая редакция стихотворения отражает творческий замысел поэта. Наличие различных, разновременных «исправлений» (вернее — «изменений») свидетельствует о художественной изменчивости поэта. <...> Для науки нужны все редакции и все стадии творчества»[1].

Между тем и он свидетельствовал: «Изменение в тексте уже напечатанного произведения очень часто вызываются художественной и идейной эволюцией автора. Изменение убеждений разного порядка приводит к исключению одних мест и замене их другими. Обыкновенно в соответствующих случаях получаются в тексте своеобразные наслоения разнородного стиля»[2]. Примером этого рода изменений, продиктованных не столько стремлением «к более точному выполнению творческого замысла, сколько изменением самого задания, переменой того, что прежде называли литературным «вкусом», Томашевский считал эволюцию текста у Горького, испытавшего несколько переломов в своем творчестве[3]. Того же рода примером может, по-видимому, служить отношение Пастернака к своим ранним поэтическим книгам. «А я закорпелся над переделкою первых своих книг»,— сетовал он в 1928 г. в письме к О. Э. Мандельштаму, готовя стихотворения из сборников 1914 и 1917 гг. для книги «Поверх барьеров. Стихи разных лет» (М.— Л., 1928). Автор слишком остро ощущал связанность первых книг с временем их появления, с тогдашним читателем и литературным контекстом, с утратой которого во многом утрачивалось, как ему казалось, и значение этих книг. Это вело к резкости самооценок: «...Их можно переиздать, но переиздавать в прежнем виде нет никакой возможности, так это все небезусловно, так рассчитано на общий поток времени (тех лет), на его симпатический подхват, на его подгон и призвук! С ужасом вижу, что там, кроме голого и часто оголенного до бессмыслицы движения темы,— ничего нет. <...> И так как былое варварское их движение, по уходе времени, отвращает своей бедностью, превращенной в холостую претензию (чего в них не было), то я эти смешные двигатели **разбираю до последней гайки, а потом, отчаявшись в осмысленности работы, собираю** в непритязательный ворох почти недвижущихся, хрестоматийно-институтских документаций. Летом кое-кому показывал, люди в ужасе от моих переделок. Я понимаю их и чувствую почти

---

[1] Томашевский Б. Н. Новое о Пушкине, с. 172.
[2] Томашевский Б. В. Писатель и книга, с. 198.
[3] Там же, с. 142.

им в тон. И однако ничего не могу поделать и продолжаю начатое. В этом есть что-то роковое. Может быть, я развенчиваю себя, и отсюда такое упоенное, ничего не слышащее упрямство»[1]. Здесь выразительно запечатлелся драматизм усилий поэта противостоять необратимости движения времени, драматизм попыток **размочить** уже затвердевшую глину и придать новую форму давно отформованному изделию. Автоистолкования такого рода много дают для понимания природы творчества, а тем читателям нашей книги, которым покажется слишком сложным, трудным для понимания приведенный нами фрагмент, напомним яркие слова академика Д. С. Лихачева в его вступительной статье к недавно вышедшему тому прозы поэта: «Читать прозу Пастернака — это промывать золото в золотоносном песке. <...> И сам этот труд по добыванию золота становится драгоценностью. Читателя, который хоть немного любит труд чтения, начинает бить «золотая лихорадка» — безудержное стремление к духовному и словесному обогащению»[2].

А. Т. Твардовский делил свое довоенное творчество на два периода. Первый — с 1924 по 1933 г.— он оценивал как в основном ученический и долгое время вообще не включал в свои переиздания стихотворений, написанных до 1933 г. Примечательно, однако, его отношение к стихотворениям «зрелого» периода. Готовя в 1937 г. к изданию книгу стихов, которая вышла в 1938 г. под названием «Дорога. Стихи (1934—1937)», Твардовский писал А. А. Беку: «Подготовка книги стихов — это для меня почти что написание ее. Переделываю всю насквозь, дополняю, выбрасываю и т. д. и видно уже, что в срок не сдам»[3]. Речь идет о работе над стихотворениями, написанными за последние несколько лет. Иным было отношение к тому, что принадлежало уже другому времени. Комментаторы первого посмертного собрания сочинений поэта Ю. Буртин и Р. Романова пишут: «Твардовский, как правило, не переделывал свои прежние, тем более давние вещи, ограничиваясь обычно немногими чисто стилевыми исправлениями: возможность «на листах ушедших лет Внести еще какие-то поправки, Чертой ревнивой обводя свой след», его не привлекала. Если по мысли или художественному качеству стихотворение переставало его удовлетворять, то он либо вовсе исключал его из своих книг, либо сокращал, подчас весьма решительно...»[4].

Можно, по-видимому, сказать, что чем ближе друг к другу по времени переделки и изменения, чем более укладываются они в творческую историю произведения **до** его первой публикации или первого включения в отдельное издание, тем более «нужны» они и литературоведу, и текстологу (который, давая материал литера-

---

[1] Вопросы литературы, 1972, № 9, с. 162 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

[2] Цит. по кн.: Пастернак Б. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с. 12—13.

[3] Твардовский А. Письма о литературе.— Лит. обозрение, 1985, № 3, с. 105.

[4] Цит. по кн.: Твардовский А. Т. Собр. соч., т. 1, с. 396.

туроведу, не может не опираться на выработанные именно литературоведением представления о словесном творчестве). Переделки же **напечатанного** текста разводят позиции этих двух деятелей культуры. Поставляя материал для концепций литературоведа о творчестве (заметим, однако, что переделки дают нередко гораздо более грубое представление об эволюции писателя, чем новые произведения), они представляют большие и нередко принципиально непреодолимые трудности для текстолога — того, кто станет посредником между творческим наследием и читателем после смерти писателя[1]. Текстолог, несомненно, предпочел бы, чтобы автор на новых этапах своей творческой жизни не создавал бы иных редакций своих прежде напечатанных произведений. Противостоит этому точка зрения редактора — современника писателя, как правило, от имени определенной части общества желающего обновления старого текста. Что касается критика, то ему, несомненно, удобнее рассматривать эволюцию автора на новых его произведениях, чем заниматься анализом переделанных прежних. Как бы ни было радикально переписано произведение, его участие в современном литературном процессе никогда не будет столь полным, как в процессе своего времени, и, следовательно, оно уже не будет полноценным материалом для критика — ценителя **новых** произведений, устанавливающего их место на карте современности.

Какова же точка зрения главного потребителя литературы — читателя?

Можно было сформулировать ее в общем виде так: читателю нужны разновременные произведения писателя (т. е. чтобы на протяжении своей жизни он мог бы читать появляющиеся время от времени регулярно произведения данного писателя) — те их тексты, которые соответствуют первоизданиям. Он не должен, по-видимому, получать одно, но многослойное произведение не известного ему до сих пор писателя, вобравшее в себя творческие импульсы десяти — пятнадцати лет. Он не хочет также брать на себя ненужный ему труд сравнения новой редакции со старой. Желание перечитать читанный в юности роман требует, несомненно, идентичного текста романа.

Всем этим достаточно пассивным фигурам противостоит автор с его творческой активностью. Встречное движение двух этих потоков неотменяемо — культура, в ее целом, желающая иметь тексты всех времен, разносящая их по датам создания и издания, и автор, который мог бы повторить «Все мое ношу с собой», всякий раз предлагающий читателю только то, что сам он считает ценным сегодня. Переиздание им в прежнем виде давнего сочинения означает одно — что и сегодня этот текст автора удовлетворяет.

Авторское отношение к прежним текстам, как правило, все же

[1] «Иной раз поздние переделки автора находятся в таком противоречии с общим стилем произведения, что позднейшие редакторы отказываются их принимать и следуют в посмертных переизданиях не последней, а более ранней редакции» (Б. В. Томашевский. Писатель и книга, с. 141).

иное, чем к тем, что пишутся в текущий момент. Самооценка автора — всегда кривая, идущая вверх.— «— Говори про меня, что хочешь,— сказал мне ныне умерший великий поэт,— только не говори, что моя последняя книжка хуже, чем предпоследняя» — такой разговор с Маяковским вспоминал В. Шкловский в одной из своих статей через два года после его гибели. Маяковский говорил об этом настойчиво — подобный разговор воспроизводит и В. Катаев, вспоминая, как поэт назвал «редчайшей бестактностью» просьбу прочесть свое давнее произведение: «Никогда не смейте просить поэта прочесть что-нибудь старое, вчерашнее. Нет хуже оскорбления. Потому что у настоящего мастера каждая новая вещь должна быть лучше прежних. А если она хуже, то, значит, поэт кончился. Или, во всяком случае,— кончается. И говорить ему об этом — феерическая бестактность! Зарубите себе на носу! Фе-е-рическая!..»[1].

В общем случае писатель стремится придать сегодняшний, или, точнее, не несущий отпечатка времени своего создания, характер тому, чему культурный процесс давно нашел место именно во времени. Это не исключает, разумеется, существования писателей и иного типа, которым свойствен отчужденный, музейный взгляд на ранние этапы своего творчества. Добавим, что сегодняшняя литературно-издательская ситуация предъявляет писателю как норму именно осовременивание старых текстов (при переизданиях нередко следует предложение «обновить» текст), совпадая тем самым по тенденции (но далеко не всегда по содержанию этого обновления) с собственным притязанием автора.

Можно представить себе следующие типы читателей, на которые ориентируется или мог бы ориентироваться автор: 1) идеальный читатель всех произведений данного автора; 2) читатель **современной** литературы, которого не интересует (и остается им незамеченной) дата первого издания только что вышедшего и попавшего в его руки произведения.

Писатель, переделывающий свои произведения, практически ориентируется на второго читателя (даже если самому ему кажется, что он адресуется первому). Он хочет формировать своего читателя, стремится быть современником каждому читательскому поколению.

Непереиздание старых произведений автором мы считаем явлением того же ряда, что серьезные переделки. Так создается разрыв между поколениями: дети или вовсе не знают тех книг, что читали родители, либо читают существенно иные книги под теми же названиями. Представление об одном и том же писателе или поэте оказывается разным у разных поколений — вплоть до появления посмертных полных собраний сочинений, куда включаются и так называемые забытые (нередко, подчеркиваем, не без помощи автора) произведения, и ранние редакции переписанных стихотворных сборников.

Мы приходим к выводам, некоторые из которых оказываются

---

[1] Катаев В. Святой колодец. Трава забвенья. М., 1969, с. 296.

парадоксальными. Идеальные (а точнее — нормальные) ожидания культурного процесса, который продолжает свое течение и за чертой жизни автора, по-видимому, таковы. Во-первых, временной разрыв между моментом создания произведения и моментом его опубликования должен быть как можно меньше. Почему? Потому что запаздывание этого вмешательства книгопечатания в творческую жизнь писателя приводит к следующим, нарушающим норму явлениям:

а) писание при отсутствии ориентации на быстрое напечатание невольно растягивается на ряд лет, втягивая в творческий процесс разные этапы биографии и миропонимания автора, порождая ряд редакций и делая здание произведения многоэтажным («Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Поэма без героя» А. Ахматовой);

б) другим случаем является отказ автора на каком-то этапе от данного произведения и уничтожение его материальной фиксации (рукописи), т. е. культура теряет некий текст;

в) следствием отставания печатания может стать и коренная переработка ранней редакции (как и в случае подготовки нового издания напечатанного текста), сопровождающаяся или полным уничтожением рукописного текста, или трансформацией рукописи, т. е. также частичной утратой для культуры следов предшествующего этапа.

Во-вторых, в эти идеальные культурные ожидания пришлось бы включить отчуждение у автора любой рукописи, потерявшей для него творческое значение (в том числе всех вариантов, редакций и т. п.), в целях обеспечения ее сохранности (как нередко и поступает коллекционер, «выпрашивая» у поэта его рукопись).

Культура стремится удержать следы каждого момента, каждого имеющего к ней отношение акта,— стремится к невымыванию его.

Это не значит, разумеется, что все силы, участвующие в культурном процессе, однонаправлены. Инерция забвения — также часть общественного механизма определенного типа: вполне реальны, ощутимы, действенны те тенденции, которые вызывали в 1866 г. следующие рассуждения П. А. Вяземского в статье «Стихотворения Карамзина»: «Невольно спрашиваешь себя: отчего у русских память так коротка? отчего <...> глаза наши видят только то, что у нас под рукою, а не имеют способности заглядывать ни в обратную, ни в предстоящую даль? Мы не умеем ни помнить, ни ожидать. <...> В нашем частном и народном воспитании ощутительна важная погрешность и именно — все более и более последовательный разрыв с прошлым. Нам оно как будто в тягость или в стыд»[1].

Сложность сегодняшней ситуации в том, что в нее включены разные векторы сил. Закреплена в государственном порядке тенденция собирания всех рукописей того автора, ценность творчества которого общепризнана. Вместе с тем существует тенденция собирания рукописей самых разных авторов, путь которых к печатному изданию зафиксировал черты времени. Кроме того, существует задача собирания первоизданий, «забытых» изданий — с частично

[1] Вяземский П. А. Соч., в 2-х т. М., 1982, т. 2, с. 226.

утраченным тиражом и т. п. Они сосредоточиваются в отделах редких книг крупных библиотек, о них делаются печатные сообщения как бы наперекор желанию автора вывести из читательского обихода прежние тексты, после того как на новом этапе автор переработал их и напечатал в ином виде.

Культура в целом репродуцирует, реконструирует, реставрирует, добираясь до ранних, наиболее ценных, слоев икон, палимпсестов[1], зданий и т. п., порою перенося эту уверенность в ценности более раннего на более широкий круг явлений, в том числе и на этапы словесного творчества.

В то же время каждый отдельный автор разрушает им сделанное и строит заново, всякий раз стремясь передать читателю единотекстовую и единоистинную картину своего художественного миропонимания. Картина эта одномоментна, или, скорее, она порывается за границы любого времени — к вневременному, что и высказано словами поэта о любом художнике:

Ты вечности заложник
У времени в плену.

---

[1] Древние рукописи, в которых более поздний текст нанесен на более ранний.

*Глава третья*

# ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ПРОБЛЕМА

> О нынешних добродеющих издателях моих скажу, что они, может быть, и правы, издавая и предавая меня на суд читателей целиком. Литературная жизнь писателя есть также своего рода жизнь человека. «Еже писах, писах»: что прожил, то прожил. Выходи на этот суд, каков ты ни есть. Судьи, то есть читатель и критик, присудят сами, что должно тут пойти на правую сторону, что на ошую; я же тут при решении суда и приговора остаюсь в стороне.
>
> *П. А. Вяземский.*
> «Автобиографическое введение»
> к собранию сочинений (1878)

## 1. Собирание наследия

При жизни автора любая страница или строка, им сочиненная, принадлежит ему самому и готова в любой момент измениться по его воле. И в то же время все успевшее увидеть свет, т. е. вышедшее в печатном виде, уже не вполне принадлежит тому, кем порождено, уже необратимо движется в потоке культуры, неся к читателю, посредством множества экземпляров каждого издания, художественные смыслы сочинений писателя.

Кончается жизнь автора, и навсегда прекращается воздействие его творческой воли на все им созданное или только создававшееся, недоконченное. Движение изданных сочинений к читателю должно стать теперь с точки зрения культурной нормы единственной формой их бытования. А тексты, оставшиеся в рукописях, еще не известные обществу, теперь подлежат обнародованию; вся масса рукописных сочинений, набросков, отброшенных автором, но не уничтоженных вариантов — все, что не готовилось к печати им самим, теперь должно в той или иной форме, с той или иной полнотой стать достоянием читателя.

Начинается история посмертных изданий, история передачи (т. е. печатного воспроизведения) рукописных текстов. То, что решал автор, теперь приходится решать в его отсутствие. Как знакомить с завершившимся творчеством читателя? Давать ли сочинения в их хронологическом порядке или, напротив, выделять сначала то, что получало высшую оценку самого автора в последние его годы? Где помещать ранние произведения, а где их позднейшие, иногда, как мы видели, сильнейшим образом переиначенные редакции? Следовать ли за автором и печатать только законченные его произведения? Насколько обнародовать необъявленный пласт его рукописного наследия? Что такое тот или иной **поэт** — только ли совокупность его завершенных сочинений, уже отданных (или предназначенных) им читателю? Только ли **результат** — или еще и **путь**?

Так возникают, как видим, совсем новые задачи. Они требуют и новых деятелей — тех, кто будет замещать в культуре автора — разумеется, условно, и только в процессе печатного воспроизведения уже написанного им.

Кто же эти деятели?

Архивист, историк литературы, текстолог, редактор-издатель. Общей для всех них станет прежде всего необходимость собрать, объединить все творческое наследие. При жизни писателя это никогда не проделывается столь целенаправленно — он сам нередко не помнит про свои ранние публикации и все меньше и меньше представляет себе, что хранится в его собственном, все разрастающемся архиве. Слова Вяземского (избранные нами для эпиграфа), которыми напутствовал он тех, кто взялся собрать и издать все им написанное, отражают ситуацию редкую. Недаром этим словам и суждено было предварить собрание сочинений, ставшее **посмертным,**— они и писались уже как завещание, в последний год жизни литератора.

Вместе с собиранием сочинений начинается собирание всех возможных письменных источников для биографии писателя, для истории его отдельных произведений. Начало **собирания** не напечатанного всегда имеет точную дату, а конец теряется в неопределенном будущем культурного процесса.

Теперь рукопись писателя, как говорилось уже в первой главе, становится **источником.** С одной стороны, она — источник для изучения биографии писателя, особенностей его творческого процесса, в более общем смысле — каких-то черт его эпохи. Но есть и еще одно значение, о котором пока только упоминаем: рукописи какого-либо произведения войдут в круг **источников текста** для его будущих изданий. Что касается произведений, публиковавшихся при жизни автора, то и эти публикации станут **источниками текста** с того самого момента, как их возьмет в руки текстолог, намереваясь использовать уже не как читатель, а как исследователь.

Одновременно вся совокупность журнальных, газетных публикаций и отдельных изданий писателя движется, обращается в читательской среде. Но так как значительная часть печатного наследия писателя XIX—XX вв. затеряна в малотиражных изданиях, постепенно становящихся редкими, то она с течением времени выходит из сферы бытования, становится недоступной новым поколениям читателей. Эти книги исчезают из фондов массовых библиотек, приобрести их для домашней библиотеки можно только в антиквариате, и, значит, к такой книге практически имеет доступ уже не любой читатель, а главным образом исследователь — тот, кто в научных целях обращается к фондам отделов редких книг крупнейших отечественных библиотек.

Сохраняя в течение своей жизни некую рукопись, не нужную для дальнейшей работы, автор тем самым в какой-то степени уже формировал свой архив: он предполагал или во всяком случае допускал встречу этой рукописи с будущим читателем-исследователем — тем, для которого она станет источником. Повторим еще

раз — поэту **не нужны** его рукописи потому, что он работает над ними ради результата. Ему нужно создать произведение и отправить его к читателю. Он имеет в виду адресата **произведения,** но не исследователя **рукописи**. Точно так же, отправляя письмо, он обычно имеет в виду только конкретного получателя, что, впрочем, не исключает нередкую для писателей работу над письмами с черновиками как с литературным текстом, а у некоторых — обращение к отправленным когда-то письмам для литературных замыслов (так Гоголь пояснял, публикуя свою книгу писем: «Выбирал сам из моих последних писем, которые мне удалось получить назад...»[1]). В любом случае культурное сознание подсказывает литератору, что уцелевшая его рукопись может быть прочитана в будущем лицом посторонним — архивистом, исследователем, а в случае публикации и любым читателем. В начале стадии **хранения** этот будущий читатель становится возможным адресатом всех документов, отнюдь не направленных ему в момент создания. Однако реализуется эта возможность позже — только в стадии **научного использования** наследия писателя.

**Период наследия** начинается с хранения и собирания рукописей и продолжается стадией научного использования (в которой останутся в силе и задачи хранения и дальнейшего собирания). Любая оставшаяся, уцелевшая рукопись из дела частного становится теперь общественным. Это не значит, конечно, что она **не может** храниться в частных руках. Речь идет о другом — в отличие от ее создателя, общество уже не вправе ее уничтожить по чьей-либо воле — оно принимает на себя прежде всего функции ее хранителя (речь идет, как и на многих других страницах этой книги, о культурной **норме,** практически же рукописи нередко погибают по самым разным причинам и обстоятельствам в период наследия).

Что это означает? Напомним сначала некоторые известные и печальные факты. Художник И. Левитан, не желая делать достоянием потомков свои личные отношения с современниками (в том числе с А. Чеховым, с которым поссорился, узнав себя среди героев «Попрыгуньи»), незадолго до смерти поручил своему брату сжечь все хранившиеся у него письма, что тот и исполнил на глазах умирающего. Сгорело более ста писем А. Чехова, долгие годы связанного с Левитаном самой тесной дружбой, письма художников В. Серова, К. Коровина. Когда позже сестра Чехова Мария Павловна стала собирать его письма у адресатов, брат Левитана ответил ей письмом, из которого видно, что он выполнял просьбу умирающего истово, в полном сознании справедливости такого решения. «Пусть ничего не ждут,— писал он М. П. Чеховой.— Судачить по поводу уничтоженной переписки не придется ни устно, ни печатно. Увы и ах!.. Сожжены письма, как я уже и раньше передавал Вам, мною еще при жизни его по его приказу и на его глазах. Сделано это мною охотно, так как я мысленно вполне одобрил его

[1] Гоголь Н. В. Полное собр. соч. М.— Л., 1952, т. 8, с. 215.

решение и сам поступил бы так же, даже и теперь». Таких примеров множество. Нежелание передавать в руки неведомых потомков детали своей частной жизни нередко перевешивает мысль о культурном значении уничтожаемых владельцем документов. Причины прижизненного уничтожения личных бумаг бывают и иными. В недавно вышедшем сборнике мемуаров о Тынянове В. Каверин вспоминает: «Придя к нему однажды осенью 1937 года, я нашел его неузнаваемо изменившимся, похудевшим, бледным, сидящим в кресле с бессильно брошенными руками. Он не спал ночь, пытаясь найти письмо Горького, глубоко значительное, посвященное судьбам русской литературы,— еще недавно мы вместе перечитывали его. Теперь его мучила мысль, что он сжег его случайно вместе с другими бумагами, в которых, разумеется, не было ничего преступного. Я кинулся доказывать, что письмо найдется, что он не мог его сжечь.— Нет, мог,— сказал он с отчаянием.— Я не знаю, не вижу, что делаю. У меня голова помутилась.

И он заговорил о невозвратимой гибели архивов, свидетельств истории, собиравшихся десятилетиями, бесценных коллекций, в которых отразилась вся частная жизнь России. <...> Письмо так и не нашлось»[1]. Тем более важными становятся обязанности общества по отношению ко всему объему уцелевшего архива.

Далеко не сразу, однако, внимание исследователей обращается к этим оставшимся после смерти автора документам и не сразу образуется возможность научной работы с архивом. Для этого, прежде всего, владельцы либо сами должны обеспечить доступ к материалам, либо передать их в архивохранилища. В первом случае кто-то должен разобрать архив, чтобы выявить все имеющиеся в нем материалы, во втором — архив должен быть обработан, т. е. разложен по папкам, имеющим точное наименование (краткую характеристику документа), получить опись и отражение в так называемых карточных каталогах архива и в печатных путеводителях. На практике какое-то время архив лежит без движения в доме владельца — в папках, коробках, на полках шкафов и в ящиках письменных столов, в чемоданах на антресолях... Идет время «чистого» хранения. Оно может быть и очень кратким, и достаточно длительным. Но рукописи могут и бытовать в каком-то кругу, может идти публикаторская деятельность владельцев архива или лиц, имеющих к нему доступ. Мало того, эта деятельность может носить характер научного использования. Так нередко обстояло дело в XIX в. (роль П. В. Анненкова в отношении пушкинского архива, доступ к которому после Анненкова был вновь закрыт на четверть века — до 80-х годов) и в начале нынешнего. Вообще, научное отношение к архиву — при определенных обстоятельствах — может начаться и ранее передачи рукописных материалов (тем более единичных, а не целого архива) на государственное хранение. Однако практика показывает, что только достаточно широкий доступ ученых ко

[1] Каверин В. Друг юности и всей жизни.— В кн.: Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М., 1983, с. 54.

всему объему материалов личного архива писателя может обеспечить наилучшее научное освоение культурного наследия.

Следует отметить, что на стадии хранения творческое наследие и весь личный архив не пребывают неизменными: физическая статичность сопровождается внутренней динамичностью, нередко довольно интенсивной. Открываются какие-то факты биографии писателя — повышается значение тех документов, которые казались малоинтересными, может повыситься и место данного архива в иерархии культурных ценностей. Вполне «средний» в восприятии современников литератор оказывается важным звеном в цепи литературной эволюции: он первым сделал, например, те попытки обновления, которые ему самому не удались, но без них не было бы, возможно, последующих удач. Фигуры, рассматриваемые в современности со знаком минус, неразрывно связанные с представлением о низком литературном качестве, в исторической проекции начинают выглядеть иначе — представлять средний литературный ряд своего времени. Оценка их творчества производится теперь на иных основаниях, чем оценка критиком-современником текущей литературной работы. Не только литературное наследие, но и документы внелитературного характера обнаруживают с течением времени большие запасы сведений о литературном и общественном процессе.

Это параллельное существование рукописного и печатного наследия литератора продолжается до того момента, когда встает задача научного издания его сочинений.

Рукописи его становятся прежде всего объектом научного использования. Конечно, стихотворение, обнаруженное исследователями в архиве поэта, будет воспринято читателями (и раньше всех самими исследователями) как художественный текст. Однако извлечение этого текста из рукописей — т. е. верное его прочтение, датировка, установление чернового или белового характера редакции и т. п.— должно быть произведено при помощи методов, выработанных наукой. В ином случае почти неизбежна та порча текста, которой полны посмертные публикации второй половины XIX в. и многие сегодняшние любительские публикации.

С наступлением стадии **научного использования** и рукописи и публикации объединяются в понятие **литературного наследия.** У общества появляются определенные обязанности по отношению к этому наследию. Необходимо издать все сочиненное писателем и своевременно осуществлять переиздания, т. е. обеспечить доступ читателей к его книгам. Необходимо также обеспечить доступ исследователей к его рукописям. Начинается историко-литературное изучение творчества писателя; пишутся его биографии, собираются сборники воспоминаний. То, что при жизни писателя бытует в устных о нем рассказах, дополняя представление читателя о личности автора, теперь начинает ложиться на бумагу. Необходима, однако, некоторая оправданная в историко-культурном отношении задержка на том этапе, когда идет собирание наследия, формируется источниковая основа дальнейшего изучения. В слишком поспешных посмертных публикациях «неизвестных рассказов» такого-то или

страниц его биографии обнаруживается вскоре поверхностность, оторванность от широкого контекста еще не собранных и не осмысленных совокупно источников.

Прохождение литературного наследия через эту стадию совершается отнюдь не гладко. Нередко еще при жизни писателя или сразу после его смерти формируется в той или иной степени канонизованный для данного литературно-общественного момента его облик, и это представление начинает влиять на первые шаги по собиранию наследия, а затем и на публикации. Следует подчеркнуть, что слишком большая **жесткость** очертаний этого формирующегося представления о писателе может нанести урон собиранию и хранению даже при условии раннего общественного признания — документы, расходящиеся, по мнению их владельцев или лиц, несущих собирательскую функцию, с канонизованным обликом, оказываются под угрозой гибели. Еще более угрожающим как для судьбы рукописного наследия, так и для своевременного собирания мемуарных свидетельств о писателе может оказаться или сознательное стремление забыть о нем, или пассивное временное забвение (безвестная смерть писателя-шестидесятника Николая Успенского и долгое забвение его сочинений).

Можно, по-видимому, говорить о некотором культурно-нормативном временно́м интервале после смерти писателя — перед началом активных действий по освоению его наследия. В это время совершается переориентация угла зрения на творчество писателя как факт культуры. Для новой оценки нужна дистанция. А в то же время, пока наращивается эта дистанция, могут погибнуть рукописные источники, остаться незафиксированными мемуарные свидетельства. Эта двойственность — неотменяемое, пожалуй, свойство момента, предшествующего началу активного освоения наследия писателя.

Пробел во времени, который можно было бы назвать культурной паузой,— явление довольно общего порядка. Такой пробел, перерыв обнаруживается в истории рукописной книги — не в судьбе каждого отдельного памятника, а всей их совокупности. Так, вытеснение из обращения рукописных книг печатными изданиями на протяжении XVII столетия открывается взгляду историка как «исторически закономерный процесс», отражавший глубокие перемены в развитии русской культуры и имевший «прогрессивное значение», но, с другой стороны, оценивая итоги изучения описей русских библиотек допетровского времени с позиций историка культуры, ему приходится констатировать, что этот же процесс повлек «за собой огромные утраты рукописного наследия древней Руси». «Старобытные» книги, «как морально и физически устаревшие, не имели уже материальной ценности и не волновали составителей описей. В связи с этим их дальнейшая судьба была предопределена однозначно. <...> Можно только сожалеть о том, какие огромные культурные ценности погибли безвозвратно»[1]. Так именно во время **паузы** во внима-

---

[1] Сапунов Б. В. Изменение соотношения рукописных и печатных книг в русских библиотеках XVI—XVII веков.— В кн.: Рукописная и печатная книга. М., 1975, с. 50.

нии общества к данному рукописному тексту и совершается главным образом гибель потенциальных памятников культуры и источников.

Тенденция новейшего времени — по мере возможности эту паузу сокращать.

Каждый письменный текст — рукописный или печатный — имеет, таким образом, две истории: историю прямого бытования и историю научного использования в качестве источника (памятника).

Осознание рукописи или рукописной книги как источника останавливает ее бытование: после этого момента она не дополняется какими-либо рукописными текстами (ни авторскими, ни читательскими или какими другими — как это бывает с рукописной книгой).

Период наследия для рукописи начинается с момента, после которого она, во-первых, не может быть более ни дописана (или вообще как-либо текстуально изменена автором), ни заменена материально, во-вторых, заключенный в ней текст уже не может попасть в новое соотношение с новосозданными текстами того же автора. Иными словами, в какой-то момент создания текстов и рукопись, и заключенный в нее текст получают некий «окончательный» вид, в котором — в идеале — затем и пребывают на протяжении всего наследия (т. е. «всегда»). В неидеальном же случае рукопись может меняться (уже вне воли автора), претерпевая некий ущерб на первой стадии наследия; меньший, но пока еще неизбежный ущерб (выцветание чернил, изменение бумаги и т. д.) претерпевает она и на стадии научного использования, проходящей в нашем современном обществе, как правило, в условиях государственного хранения.

Пока автор создает свои тексты, движение его рукописей направлено вовне и в разные стороны: он уничтожает черновики, рукописи опубликованных произведений, рассылает письма своим корреспондентам (и не помышляет более об их судьбе). Разве что при составлении проектов собраний сочинений задумывается он над совокупностью своих текстов — и рукописных и печатных. Так или иначе при жизни писателя неизбежен процесс распыления его архива.

Напротив, в период **наследия** культурная традиция новейшего времени требует собирания, централизации, учета всех дошедших до нас его текстов. Мы отвлекаемся, разумеется, от того, где физически находится документ, являющийся частью архива писателя.

Задача участников этой стадии — **выявление** этих документов, приближение их к освещенному полю культурной жизни, подготовка условий для полноты информации о всем объеме рукописного наследия.

Тут выступают на сцену и такие важные звенья культурного процесса, как частные коллекции. Благодаря одной из древнейших человеческих страстей — страсти собирательства — оказываются нередко спасенными от гибели и части архивов (о судьбе которых не задумывались ни сам писатель, ни его близкие) и отдельные

рукописи, **отколовшиеся** (профессиональное выражение архивистов) от них. Не менее важно, что в результате деятельности коллекционера собираются в одном месте те автографы поэта, которые заведомо должны были рассеяться,— письма его к разным людям, в том числе и к таким, кто мог и не попасть в поле зрения архивистов (их собирательская работа может сосредоточиться, как правило, лишь на основных направлениях жизнедеятельности «фондообразователя»), у кого и это-то письмо уцелело случайно. И не приди в этот дом коллекционер сегодня, назавтра письмо постигла бы плачевная участь. Или дарственные надписи авторов на книгах — их значение было осознано еще позже, чем значение рукописей (потому до сих пор остаются неразысканными многие экземпляры прижизненных изданий Пушкина, своеручно им надписанные). Книги хранятся какое-то время у тех, кому они были подарены, потом начинают свой путь из одной домашней библиотеки в другую, и след их в конце концов грозит потеряться. Нередко именно в частной коллекции эти «микротексты» собираются на одной полке и, попадая рано или поздно в архивохранилища (уже в составе всей коллекции!), становятся предметом историко-литературного размышления. Литературовед А. Г. Островский, рассказывая о работе под руководством Ю. Н. Тынянова в редакции «Библиотеки поэта», вспоминает: «Как-то зашел разговор о коллекционировании. Юрий Николаевич сказал, что коллекционирование в любых его формах и видах — это проявление инстинкта преемственности культуры. «Даже какая-нибудь долговая расписка или любовная записочка может дать исследователю больше, чем ученый труд, если попадет в надлежащие руки»[1].

Напомним, что уяснение этих задач (собирание, концентрация рукописей) в широком общественном масштабе — культурное приобретение сравнительно недавнего времени. До середины XIX в. и позже процесс распыления рукописных источников после смерти писателя не останавливался, а усиливался. «Известна печальная посмертная судьба автографов Пушкина,— писал в 20-е годы авторитетнейший знаток рукописного наследия поэта, один из основателей и ученый хранитель (была такая должность в архивохранилищах, впоследствии замененная должностью главного хранителя) Пушкинского Дома Б. Л. Модзалевский,— сам поэт при жизни тщательно сберегал свои рукописи, был довольно скуп на их раздачу и не очень охотно делал записи в альбомах; основной же фонд своих тетрадей берег чрезвычайно ревниво. С момента же смерти Пушкина началось распыление его рукописей, началось и их исчезновение. И в этом распылении и исчезновении виновны, главным образом, два человека, которых судьба поставила в непосредственно близкое общение с рукописным наследием поэта и от которых, по их чувствам к ушедшему и по любви к его творениям, казалось бы, меньше всего можно было ожидать подобного отношения: это Жуковский —

[1] Островский А. У истоков «Библиотеки поэта».— В кн.: Воспоминания о Ю. Тынянове, с. 182.

первый разбиратель и охранитель бумаг Пушкина и редактор посмертного издания его сочинений, и Анненков — первый его биограф и издатель полного собрания его произведений. Жуковский, как известно, после разбора всего рукописного наследия Пушкина, удержал у себя некоторое количество листков автографов (87 номеров) для раздачи почитателям поэта; Анненков же,— писал, плохо сдерживая свой гнев, многолетний собиратель рассеянного наследия,— через 18 лет отнесся к любовно и умело использованным им рукописям Пушкина с прямо преступным небрежением: вернув большую часть их семье поэта (которая, однако, была далеко не способна достаточно высоко ценить и бережно хранить свое сокровище), он, в свою очередь, многое из удержанного раздарил частным лицам, многое же завез в свои имения, кое-что оставил у брата...»[1].

Другой знаток рукописей Пушкина, М. А. Цявловский, сообщает немало точных подробностей этого распыления и нового собирания: «Семь вырванных из тетради листов и три нумерованных (т. е. пронумерованных красным жандармским карандашом при известном «посмертном обыске» бумаг Пушкина.— *М. Ч.*) П. В. Анненков подарил своему знакомому, симбирцу, писателю Валериану Никаноровичу Назарьеву. Вдова и дочь Назарьева продали в 1931 г. эти автографы...»[2] в Библиотеку им. В. И. Ленина, бывший Румянцевский музей, куда начиная с 1880 г. передавались детьми Пушкина, а затем и другими лицами рукописи поэта.

Пример с П. В. Анненковым избран нами не случайно. Его роль в истории ознакомления читателей с сочинениями и биографией Пушкина трудно переоценить. Неожиданное стечение обстоятельств привело этого человека зимой 1849—1850 г. к работе над переизданием сочинений Пушкина. С просьбой взять на себя издание Н. Н. Ланская обратилась сначала к его брату, полковнику лейбгвардии конного полка И. В. Анненкову, служившему под началом ее второго мужа, Ланского, и близкого к их семейству. Не лишним будет упомянуть, что замыслом этого издания живо интересовался Белинский, и П. В. Анненков, живший летом 1847 г. с ним вместе в Зальцбрунне и сам еще нимало не помышлявший об этом издании, писал братьям о намерении Белинского в ноябре, по возвращении из-за границы, знакомиться с собранными ими материалами. Братья уговорили, однако, взяться за издание самого Павла Васильевича — как прикосновенного к литературе. Сначала он уверял братьев, что осрамит свое имя, взявшись за непосильное дело, но, к счастью для будущей истории литературы, все-таки дал свое согласие и занялся подготовкой издания со страхом и неуверенностью в своих силах, проистекавшей от слишком отчетливого понимания огромности задачи. П. В. Анненков задумал сопроводить это издание

---

[1] Модзалевский Б. Л. Пушкин. (Труды Пушкинского Дома Академии наук СССР). (Л.), 1929, с. 414—415.

[2] Судьба рукописного наследия Пушкина.— В кн.: Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962, с. 271.

первым опытом биографии поэта. Для этого он взялся, среди прочего, за собирание воспоминаний о Пушкине.

Тогда это занятие было достаточно новым делом в глазах общества. Память о Пушкине казалась многим его друзьям их частным достоянием, возникала настороженность по отношению к тому, кто претендовал на нее как на общенациональный фонд. Так, один из ближайших друзей Пушкина С. Соболевский писал историку Н. Погодину: «Анненкова я тоже знаю, но с сим последним мне надо быть осторожнее и скромнее, ибо ведаю, коль неприятно было бы Пушкину, если бы кто сообщил современникам то, что говорилось им не обдумавшись, или для острого словца, или в минуту негодования в кругу хороших приятелей». Да и задача как можно более полного собирания всего когда-либо написанного или высказанного поэтом еще подвергалась сомнению и вызывала у некоторых современников непонимание, опаску и прямые нарекания. Анненков в этом отношении опередил свое время — он понял необходимость письменного закрепления того, что держалось только в памяти близкого Пушкину круга и должно было быть навсегда потерянным для будущих поколений. Он был, в сущности, первым в России, кто решился строить «биографию исторического человека» (его собственное выражение) с таким широким захватом, вводя в нее и собранные им мемуарные сведения, и даже текстологические разыскания. Почти не имея перед собой образцов, сообразуясь главным образом с собственным нравственным и историческим чувством (а тем и другим он был наделен в высокой мере), П. В. Анненков вырабатывал принципы научной биографии писателя, в ту пору еще даже не осознанной как проблема. Значение его «Материалов для биографии Александра Сергеевича Пушкина», вышедших в 1855 г. в виде первого тома собрания сочинений поэта, оказалось неотменяемым последующим более чем вековым развитием пушкинистики: достаточно сказать, что «Материалы...» вышли недавно дважды: факсимильное издание с особым томом комментариев А. Л. Осповата и Н. И. Охотина — в издательстве «Книга» и популярное, рассчитанное на массового читателя,— в издательстве «Современник».

И этот же самый человек, введя в свои «Материалы...» множество новых пушкинских текстов, обнаруженных им в рукописях, после выхода собрания смотрел, по-видимому, на некоторые автографы поэта как на отработанные, видя в них уже нечто вроде сувенира, который может храниться в руках любого почитателя Пушкина... Мысль о единстве рукописного наследия поэта, о необходимости целокупного, как можно более полного и по возможности огражденного от случайностей его сохранения не зарождалась в то время даже в самых ясных головах. То представление о культурно-историческом значении рукописей больших поэтов, которым располагает общественное сознание сегодня и которое кажется нам само собой разумеющимся, формировалось долго, медленно и, главное,— неравномерно. Любовь и уважение к первому поэту России не обусловливали прямым образом действий, необходимых для сохранения его рукописного наследия: Анненков, как мы видели, заботился о

рождении новых биографических документов — и в то же время раздаривал и тем самым упускал из виду уже имеющиеся рукописи. Не только первый биограф, но и потомки Пушкина, в 1880-е годы начавшие передавать архив поэта в Румянцевский музей, также отнюдь не ко всем документам проявили должное внимание. В 1890-е годы ящик с разными бумагами поэта при переезде был оставлен внуками в их имении в Лопасне. Про него забыли; когда в 1917 г. семья Г. А. Пушкина вернулась в Лопасню, при раскладывании вещей обратили внимание «на исписанные листы, которыми была устлана клетка с канарейкой, висевшая в усадьбе. Г. А. Пушкин, убедившись, что бумага исписана рукой деда, стал искать, откуда растаскивались эти листы; тогда только и был обнаружен в кладовой затерявшийся ящик, оказавшийся в уже раскрытом виде, с бумагами, погрызанными мышами, и очевидно было, что часть их уже уничтожена»[1].

Процесс формирования источниковедческого отношения к освоению литературного наследия был сложным и, повторим, развивался неравномерно. Одни и те же деятели культуры, в каких-то отношениях оказываясь вровень с привычными воззрениями, в других могли опережать обыденные представления современников, и значение их действий этого рода впоследствии становилось чрезвычайно важным. О П. А. Вяземском, например, иногда говорят главным образом лишь как об одном из тех друзей поэта, которые не сумели понять трагедию последних месяцев его жизни. Но стоит напомнить, что именно Вяземский в первые же дни после смерти Пушкина стал составлять сборник дуэльных материалов. «Это была первая и на многие годы вперед единственная попытка друзей Пушкина представить главные вехи случившегося»[2]. Собираются в один комплекс документов и анонимные письма, полученные Пушкиным, и его письма Геккерну, Бенкендорфу, рассчитанные самим поэтом, по убедительному предположению исследовательницы обстоятельств последнего года жизни Пушкина, на то, чтобы попасть к адресату только после дуэли и «довести до сведения общества правду», «предать дело гласности... обнаружить истину»[3]. Сюда же присоединяются письма Д'Аршиака и Данзаса (секундантов Дантеса и Пушкина), написанные ими Вяземскому по его просьбе, собственное письмо Вяземского московскому почт-директору А. Я. Булгакову от 5 февраля 1837 г. с описанием последних дней Пушкина. При этом Вяземский просит адресата, обладавшего очень широким кругом знакомств в Москве, показать письмо И. И. Дмитриеву, старому и уважаемому поэту; П. В. Нащокину, доброму другу Пушкина. Вяземский пишет: «Дай им копию с него, и вообще показывай письмо всем, кому заблагорассудишь». Он сообщает

---

[1] Попов П. Новый архив А. С. Пушкина.— «Звенья», вып. III—IV, М.—Л., 1934, с. 130—131.

[2] Эйдельман Н. Я. Герцен против самодержавия. Секретная политическая история России XVIII—XIX веков и Вольная печать. М., 1973, с. 282.

[3] Абрамович С. Л. Пушкин в 1836 году. (Предыстория последней дуэли.) Л., 1984, с. 155.

далее: «Собираем теперь, что каждый из нас видел и слышал, чтобы составить полное описание, засвидетельствованное нами и докторами. Пушкин принадлежит не одним близким и друзьям, но и отечеству, и истории. Надобно, чтобы память о нем сохранилась в чистоте и целости истины»[1]. Для нас важна уверенность Вяземского в необходимости **письменной** фиксации этой памяти, в составлении рукописных документов как первых действий тех, кто стремится выполнить свой долг по отношению к памяти поэта и кто чувствует себя полноправным представителем общества в начинающемся со дня смерти поэта времени исторической его жизни. Публикация рукописного «дуэльного сборника» в Вольной печати Герцена «спустя 24 года сама по себе являлась высокой оценкой гражданского подвига составителей, прежде всего П. А. Вяземского, а также К. К. Данзаса и, очевидно, в какой-то мере П. И. Миллера[2] — личного секретаря Бенкендорфа и горячего почитателя Пушкина.

Вяземский, однако, задолго до трагических событий 1837 г. был подготовлен к тому, чтобы сразу понять необходимость письменного закрепления только что совершившихся событий, к собиранию первых материалов будущим биографам. Еще в начале 1820-х годов, взявшись писать предисловие к собранию сочинений Д. И. Фонвизина, он развернул основательную источниковедческую деятельность, результатом которой стала книга «Биографические и литературные записки о Денисе Ивановиче Фонвизине». Рукопись этой книги в 1832 г. была прочитана А. С. Пушкиным — этот экземпляр с его многочисленными пометами сохранился. Высказывая свои излюбленные мысли о значении писем, записок, вообще документов эпохи, Вяземский писал: «Наша народная память незаботлива и неблагодарна. Поглощаясь суетами и сплетнями нынешнего дня, она не имеет в себе места для преданий вчерашнего». На полях рукописи Вяземского против этих слов рукою Пушкина начертано: «Прекрасно». Вяземский, по своей приверженности к рукописным историческим материалам, «насыщает и иногда даже перенасыщает «Фонвизина» различного рода документальными источниками», включая в жизнеописание множество писем самого Фонвизина и писем разных лиц к нему[3].

Чаще, однако, спохватывались далеко не сразу — и собирание важных мемуарных источников начиналось тогда, когда основные свидетели важных событий уже оказывались не в силах вспомнить точные подробности, освобожденные от последующих наслоений. Убыль памяти, неизбежная черта протекания жизни человека и общества во времени, не раз играла свою разрушительную роль. Поэтому навсегда остается в истории культуры благодарное воспоминание о людях, умевших спохватиться вовремя и удержать ускользающее.

---

[1] Цит. по кн.: Эйдельман Н. Я. Указ. соч., с. 283—284.
[2] Там же, с. 291.
[3] Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969, с. 206, 207.

Заметки А. С. Пушкина на рукописи книги П. А. Вяземского о Д. И. Фонвизине.

Итак, исчезает с поля литературной и общественной жизни живая, действующая фигура писателя, и тут же наступает время воспоминаний — о чертах личности, о поступках, об особенностях творческой работы. Если при жизни писателя общественный интерес к его биографии удовлетворяется главным образом посредством вопросов, к нему обращенных, и основное внимание публики направлено все-таки на творчество, то теперь стремление узнать как можно больше о писателе постепенно становится едва ли не рядом с чисто читательским интересом. Иногда это связано с предположением, что написанное автором нам в основном известно. Мы будто хотим продлить свое знание его сочинений за счет биографии, надеемся, что не дописанное автором доскажется фактами его жизни, ранее неизвестными. «Жизнь поэта и является той рамкой, в которую удобно и просто укладывается его творчество». И если биографические разыскания ведутся вне теоретического осознания, они начинают отражать то неестественное (хотя достаточно часто встречающееся) положение вещей, когда «интерес к личности начинает подавлять интерес к творчеству»[1].

Действительно,— писатель уходит от нас, унося с собой свою биографическую личность,— оставляя нам только свои сочинения. И этот «урон» мы стремимся восполнить, опрашивая современников, разыскивая биографические документы и, наконец, отыскивая отпечатки биографии в творчестве.

---

[1] Томашевский Б. В. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925, с. 57.

Чем выше в сознании читателей ценность творчества данного писателя, тем сильнее желание получить новые и новые его тексты. Они заведомо высоко оценены, так как освящены именем предполагаемого автора. Прямым результатом этого является нередко «методологическая нестрогость» в приписывании такому автору различных произведений. Если так заманчиво «найти новую строку Пушкина, то как устоять против соблазна переоценивать аргументы в пользу принадлежности Пушкину того или иного произведения, как устоять против гипноза хотя бы и слабой аргументации, если в центре аргументации — имя Пушкина. ...Жажда по произведениям Пушкина порождает мистификацию — сознательный обман»[1]. При жизни писателя никто не ищет неизвестных его произведений — общество довольствуется тем, что автор ему предлагает. После смерти его возникает интерес к тем произведениям, которые он печатал без подписи или под псевдонимом.

Сейчас писатель если и пользуется псевдонимом, то одним, хорошо известным публике, в XVIII—XIX вв. анонимность публикации, подпись инициалами или вымышленным именем была обычным явлением, чертой литературного процесса. Первые произведения Крылова, Пушкина, Гоголя появились в печати не под именем авторов; инициалами «Н. Н.» подписал Некрасов свой первый сборник «Мечты и звуки». Когда же мы обращаемся к собиранию наследия писателя, уже прославившего свое имя, подлинное или литературное,— начинаются поиски тех его произведений, которые не были подписаны этим именем. Предположим, что хорошо известно, каким псевдонимом пользовался такой-то писатель. Но и это знание отнюдь не дает полной уверенности в том, что обнаруженный в старом журнале рассказ, подписанный знакомым псевдонимом, принадлежит именно данному автору. Откройте знаменитый четырехтомный «Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей» И. Ф. Масанова — и вы увидите, что одним и тем же псевдонимом подписывались разные литераторы.

Складывавшаяся к последней четверти прошлого века издательская традиция все чаще требовала раскрытия подлинного имени автора. Впоследствии это повлекло за собой появление целой отрасли филологических изучений — атрибуции, т. е. определения авторства рукописного или печатного текста.

Современный уровень атрибуции требует от любого, кто обнаруживает сегодня неизвестный текст, предположительно принадлежащий известному писателю, серьезного обоснования его гипотезы — хотя открывателю авторство и кажется несомненным, неопровержимо вытекающим из свойств самого текста или известных ему в общих чертах обстоятельств его печатания. Свое убеждение он должен доказать, а для этого проделать немалую работу. Приведем пример. В состав полного собрания сочинений Чехова были введены несколько новонайденных юмористических сценок (из журнала «Мирской толк», 1883). Опыт и ощущение манеры писа-

[1] Томашевский Б. В. Указ. соч., с. 51.

теля помогли комментатору предположить авторство молодого Чехова. Но для обоснования этого предположения потребовалось обследовать произведения всех без исключения сотрудников этого журнала за все время его существования. Таковых оказалось 158. Они были распределены на три списка, причем авторы третьего списка — те, что писали рассказы-сценки — были рассмотрены особенно подробно, в том числе и со стороны поэтики. Только после этого выяснилось, что, кроме Чехова, нельзя назвать автора, который бы мог написать рассказы «Ревнивый муж и храбрый любовник» и «Мачеха»[1]. Без этой работы утверждение комментатора, что рассказ «Мачеха» по стилю и «тону» является «чеховским», оказалось бы недостаточным для включения этого произведения — даже и предположительно — в состав чеховских текстов. К сожалению, мы еще нередко встречаем в массовой печати скороспелые атрибуции, целиком основанные на субъективно-оценочных суждениях.

Даже простой перечень авторов, чьи произведения приписывались Пушкину, представляет собой «очень внушительный список русских поэтов, по большей части третьестепенного значения»[2].

Пушкину приписывались стихи разного содержания. Еще в годы юности (в конце 10-х — начале 20-х годов XIX в.) сложилась «общественная традиция, побуждавшая относить к творчеству Пушкина революционные, антиправительственные стихи», причем не считаясь с их художественным качеством. (В 1826 г. Пушкин писал, как известно, Жуковскому: «Все возмутительные рукописи ходили под моим именем...») С другой стороны — «с именем Пушкина легко связывались стихотворения фривольной окраски или эпиграмматического острословного строя»[3]. Достаточным аргументом считалась нередко ссылка на мнение современников поэта («по словам такого-то...»), и не сразу уяснилось, что каждое такое предание, каждый источник нуждается в критическом рассмотрении. И, конечно, совершенно достаточным доказательством авторства считалась **собственноручность** записи текста — так Пушкину было приписано стихотворение Жуковского «Мудрость», **переписанное** пушкинской рукой.

Стремление расширить объем дошедшего до нас литературного наследия высокоценимого автора принимало и причудливую форму всевозможных подделок и мистификаций — «дописывания» пушкинской «Русалки» или так называемой «десятой главы» Евгения Онегина и т. п.

По точному замечанию В. Виноградова, «подделки и литературные мистификации — это **бытовая изнанка** научных приемов стилистической атрибуции»[4], т. е. мистификаторы, так же как исследователи, стремятся определить черты стиля писателя, а затем применяют свои наблюдения в целях «изнаночных» — для

[1] См.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем, в 30-ти т. М., 1982, т. 18, с. 243—262.
[2] См.: Виноградов В. В. Проблемы авторства и теория стилей. М., 1961, с. 121.
[3] Там же, с. 126, 124.
[4] Там же, с. 121 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

порождения доморощенных сочинений, приписываемых поэту. Даже в последние годы, после того как множество подделок давно уже было досконально обследовано и разоблачено, появилась в печати «дописанная» «десятая глава» «Евгения Онегина» — и это несмотря на то, что принадлежность этого сочинения Пушкину давно и убедительно была отвергнута исследователями.

Желая больше узнать о писателе, мы обращаемся к мемуарам его современников. Но не нужно думать, что мы найдем в мемуарах готовые **факты.** Любые воспоминания — это **источники** для реконструкции исторических и биографических фактов. К тому же и здесь возможны мистификации — род литературной игры. Так, сын П. А. Вяземского — Павел Петрович Вяземский, археограф, основатель Общества любителей древней письменности (сыгравшего большую роль в развитии отечественной культуры) опубликовал за год до смерти, в 1887 г., «Письма и записки» Оммер де Гелль. Лицо было реальное — французская писательница, жена геолога, путешествовавшая в конце 1830-х годов с мужем по России. Записки же и письма, рассказывавшие о ее встречах с Лермонтовым, были сочинены П. П. Вяземским и, так сказать, отправлены в будущее как вызов последующим историкам литературы. Только полвека спустя, в 1934—1935 гг. пушкинистами Н. О. Лернером и П. С. Поповым было раскрыто авторство П. П. Вяземского — мнимого «переводчика» «Записок». Но к этому времени, в конце 20-х — начале 30-х годов уже было написано несколько биографических романов и повестей о Лермонтове, посвященных обстоятельствам встречи Оммер де Гелль с поэтом, почерпнутым из этих «Записок»...

Определение авторства, как и реконструкция авторского текста, таит в себе немалые опасности для того, кто берется за такого рода работу: она сразу делает очевидным филологический уровень исследователя. Те аргументы, к которым он прибегнет, будут говорить в первую очередь о его собственном кругозоре, а уж потом свидетельствовать за или против его предположений. Станет ясно, насколько хорошо представляет себе текстолог ту эпоху, в которую создавалось данное сочинение, знает ли он, в каком именно смысле употреблялось данное слово в то время, и не подставляет ли вместо тогдашнего — современное словоупотребление.

Характерны в этом смысле споры вокруг «подлинного» текста известнейшего стихотворения Лермонтова «Прощай, немытая Россия» (1841).

При жизни поэта оно не печаталось, автографа его также не сохранилось — это уже предопределило трудность, неясность вопроса об авторском тексте. Впервые стихотворение было опубликовано спустя почти полвека после смерти автора в журнале «Русская старина», печатавшем исторические документы, а затем и в собрании сочинений поэта (1889). Третий и четвертый стих читались в этих первых публикациях так:

И вы, мундиры голубые,
И ты, им преданный народ.

Академик В. В. Виноградов, прекрасный знаток русской речи нескольких столетий, пояснял впоследствии, что «преданный» имеет здесь значение «отданный во власть, представленный в распоряжение кого-нибудь» и что в стихотворной речи 1830—1840-х годов слово в этом значении было еще употребительно, хотя и носило отпечаток торжественной приподнятости и архаистичности; он приводил примеры такого употребления из «Руслана и Людмилы» и из прозы Пушкина («Он нашел сие сословие совершенно преданным на произвол судьбы и притесненным невежественной и своенравной цензурой»)[1]. Как это нередко бывало в изданиях конца века, всего через год после того, как стихотворение вошло в собрание сочинений, оно было вновь опубликовано — в журнале «Русский архив» (1890) — как неизданное, с разночтениями в 5-м и 6-м стихах (главное из них — «пашей» вместо «царей»). Наконец, в 1910 г., в академическом полном собрании сочинений поэта, появился третий вариант текста, извлеченный из письма П. И. Бартенева 1873 г. В этом письме было сказано: «Вот еще стихи Лермонтова, списанные с подлинника». Там всесто строки «И ты, им преданный народ» стояло: «И ты, послушный им народ». Главный казус состоял теперь в том, что тот же самый Бартенев в 1890 г. опубликовал иную редакцию стихотворения! В 1955 г. был найден новый список, сделанный рукою того же П. И. Бартенева (не позже 1877 г.), и тоже, по его примечанию, «с подлинника руки Лермонтова». В этом списке появился уже третий вариант «спорного» стиха: «И ты, покорный им народ...» В обоих списках 6-й стих читался: «Укроюсь от твоих царей». Этот, третий вариант был горячо поддержан известным текстологом В. С. Нечаевой, которая слову «преданный» придала современное значение и не без патетики писала о том, «как меняется политическое звучание произведения от замены «послушного» жандармам русского народа на «им преданного» и насколько мог быть для Лермонтова «характерен» подобный эпитет в применении к народу»[2]. Называя эти рассуждения «риторико-политическими» и «субъективно-идеологическими», В. В. Виноградов писал: «Такой антиисторизм понимания слова «преданный» не может быть ничем оправдан»[3]. Сам он дал пример тонкого анализа вариантов «вождей — пашей — царей» в пользу «пашей» («Множественное число царей,— писал он,— здесь едва ли может быть осмыслено даже как выражение иронической гиперболы», а атрибуты «всевидящий глаз» и «всеслышащие уши» «мало вяжутся с укоренившейся фразеологией, относящейся к царю. Они семантически ближе к образу жандармов в качестве или в виде пашей»)[4].

В изданиях первых советских лет многие произведения клас-

[1] Цит. по кн.: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей, с. 105.

[2] Нечаева В. С. Проблема установления текстов в изданиях литературных произведений XIX и XX веков.— В кн.: Вопросы текстологии. Сб. статей. М., 1957, с. 52.

[3] Виноградов В. В. Указ. соч., с. 109.

[4] Там же, с. 111—112.

сической русской литературы впервые освобождались от цензурных вмешательств. Такие исправления в печатавшихся при жизни автора текстах — дело тонкое и сложное. Эта необходимая текстологическая работа породила, как побочное следствие, стремление легко объяснить подцензурными ухищрениями автора любые разночтения в его сочинениях, обнаруживаемые с течением времени. Так и слово «пашей» было охарактеризовано некоторыми текстологами как «подцензурный» вариант. Другие обоснованно возражали против такого толкования: «...Совершенно очевидно, что Лермонтов не только не имел, но и не мог иметь намерения публиковать это стихотворение»; если же он мог думать о нежелательном обнаружении рукописного текста, то бессмысленно было «зашифровать одно только слово в этом крамольном от начала до конца восьмистишии. <...> Метафора **паши,** отнесенная Лермонтовым к **голубым мундирам,** то есть жандармам, осуществлявшим в стране политический сыск, привлечена была поэтом, чтобы заклеймить их сравнением с безудержным произволом высших сановников султанской Турции. Сгущая эти картины произвола в знакомый образ, Лермонтов стремился к повышению речевой экспрессии, то есть решал здесь чисто стилистические задачи»[1]. Так Пушкин, желая выразить отношение к политической атмосфере времени его южной ссылки, писал С. И. Тургеневу (советнику при русской миссии в Константинополе) из Кишинева в Одессу: «Поздравляю вас, почтенный Сергей Иванович, с благополучным прибытием из Турции чуждой в Турцию родную» (1821)[2].

Что же произошло с текстом стихотворения Лермонтова в десятилетия, протекшие после смерти автора, если мы примем как наиболее обоснованную ту точку зрения, что в 1841 г. в автографе, до нас не дошедшем, были строки: «И ты, им преданный народ... Сокроюсь от твоих пашей...»?

Убедительным представляется следующее рассуждение: «Стихотворение продолжало жить в списках. Спустя известный срок новый читатель, уже не понимая слова **преданный** в значении, употребленном Лермонтовым, заподозрил в стихе 4-м порчу текста и внес по догадке исправление. <...> Появились списки, в которых слово **пашей** вопреки контексту заменено было словом **царей.** Такие списки исходили, очевидно, из революционно-демократических кругов и должны быть датированы 60-ми годами. Деятели этой поры русского революционно-освободительного движения, призывая народ к борьбе с самодержавием, истолковывали лучшие образцы политической лирики прошлого в соответствии с историческими задачами своего времени». Неведомые переписчики «для пользы дела» заостряли, осовременивали политический смысл стихотворения, деформируя его художественную цельность. В эти годы то же самое проделывалось и с другими сочинениями — в списках пушкинской «Деревни» вместо «Я променял порочный

[1] Ашукина М. История — опора текстолога.— Вопр. литературы, 1959, № 5, с. 163—164.
[2] Переписка А. С. Пушкина, в 2-х т. М., 1982, т. I, с. 83.

двор Цирцей» читалось: «Я променял порочный двор царей». «Подобные списки,— пояснял текстолог,— содержащие поздние варианты к тексту поэта, представляют несомненный интерес, отражая читательское восприятие того или иного произведения. В годы угнетения вольного русского слова **образы поэта принимаются читателем за шифры** и по-своему им осмысляются»[1]. Это преувеличенное представление о «зашифрованности» подцензурного творчества дает себя знать и в сегодняшних читательских представлениях, во многом формируемых школьным преподаванием. Но если и это, и другое, и третье слово было употреблено поэтом «для цензуры», то где граница этого внешнего вмешательства? Где очертания собственно художественного воплощения замысла поэта? Опыт лучших отечественных текстологов учит нас крайне осторожному применению этих поправок.

Результатом всестороннего, остродискуссионного обсуждения вопроса о тексте знаменитого лермонтовского стихотворения стал тот вариант, который напечатан в так называемом «малом издании» собрания сочинений Лермонтова (два первых тома — под редакцией Б. В. Томашевского):

...И ты, им преданный народ...
Быть может, за стеной Кавказа
Сокроюсь от твоих пашей...[2].

Значит ли это, что перед нами стопроцентно лермонтовский текст? Много лет назад автор первого (и до сих пор остающегося образцовым) очерка текстологии Б. В. Томашевский, отличавшийся необычной для гуманитариев строгостью и четкостью логических построений, пояснял, что «в области гуманитарных наук мы имеем дело не с точными, а только с приблизительными фактами. Между тем именно в филологии мы часто встречаемся с неумеренным применением так называемого закона исключенного третьего («данное явление есть А, или не —А, и третье решение невозможно»), когда требуют для утверждения абсолютной уверенности». Расчищая пути для научно обоснованной работы с текстом, Томашевский формулировал опорные для такой работы постулаты: «Можно иметь сразу противоположные мнения об одном предмете, но с разной степенью уверенности в них. Возьмем вопрос: «Написал ли данное стихотворение Пушкин?» При отсутствии достоверных доказательств авторства он предлагал ставить вопрос так: «В силу имеющихся у нас сведений принадлежность этого стихотворения Пушкину имеет такую-то вероятность, обратное предположение — другую»[3]. Может показаться, что речь идет о чисто словесной стороне дела, о формулировках — на самом деле речь идет о гигиене мышления, важнейших навыках текстологической работы. Не усвоив эту арифметику науки, можно скособочить свои благородные по замыслу источниковедческие занятия, вступив на путь доморощенных гада-

[1] Ашукина М. Указ. соч., с. 165 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).
[2] Лермонтов М. Ю. Собр. соч., в 4-т. М.— Л., 1958, т. 1, с. 524.
[3] Томашевский Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959, с. 164—165.

ний. Примеров того, как человек, поверивший, что он нашел неизвестный текст любимого поэта, принимает во внимание факты, говорящие в пользу его атрибуции, и слепнет ко всему, что ей противоречит, всегда достаточно в текущей и научной и массовой печати. Строгости мышления надо обучать со школьной скамьи — это поможет человеку, среди прочего, избежать много разочарований и горького привкуса несостоявшихся открытий.

### 2. Авторский текст и роль текстолога

Понятие **текст** произведения появляется и становится нужным и важным с того момента, когда прекращается творческая деятельность автора.

Пока автор жив, мы читаем его **произведения,** воспринимая каждое как еще один результат творчества. Выходит новое издание уже известного романа, и рядовой читатель редко задумывается об изменениях в тексте, проделанных автором,— он перечитывает знакомое **произведение**, иногда замечая эти изменения, иногда и нет. Специальная мысль о **тексте** данного произведения еще не возникает — она перекрывается волей автора, всякий раз предлагающего к изданию тот текст, который в данный момент считает наилучшим. Можно было бы сказать, что он не контролирует обращение в читательской среде разных изданий произведения, но контролирует его **текст**, утверждая или подтверждая при каждом новом издании данный вариант текста своей волей.

В период наследия эти контролирующие функции берет на себя текстолог. Он контролирует так называемый **основной текст** произведения. Но сначала этот текст должен быть выявлен, установлен. На сегодняшнем этапе текстологии мы не принимаем механически в качестве эталонного текст последнего по времени авторского издания. В этом смысле «первый этап работы текстолога есть и первый этап нарушения авторской воли».

«Пока автор жив, он единственный и непререкаемый распорядитель своего текста: он может от издания к изданию его изменять или оставлять неизменным, может возвращаться к более ранней редакции и т. д. Издатель обязан покоряться его воле»[1]. Понятно, что речь идет здесь о принципиальной установке — о том, что как бы настоятельны ни были рекомендации и требования издателя к издаваемому тексту, они, по действующему законодательству в области авторского права, не могут быть реализованы без санкции автора. По закону, авторское право (т. е. право автора распоряжаться своим произведением и право на его охрану) возникает в **результате создания** произведения науки, литературы и других искусств и не зависит ни от каких формальностей — достаточно того, чтобы это **произведение** было выражено в объективной форме, т. е. могло быть воспринято другими людьми и воспроизведено. «Лишь с того момента, когда произведение выражено авто-

[1] Рейсер С. А. Основы текстологии, с. 14—15.

ром вовне — либо отделившись от автора, либо иным образом, оно облекается в объективную форму. При этом произведение охраняется независимо от того, понятно ли оно знакомящимся с ним». Закон дает определение и опубликованию произведения, считая его «выпущенным в свет (опубликованным), если оно сообщено неопределенному кругу лиц» — путем издания, публичного исполнения, передачи по радио или телевидению. При этом решающее значение для признания произведения опубликованным имеет не фактическое ознакомление с произведением неопределенного круга лиц, а сама возможность такого ознакомления; «Издание является одним из способов опубликования произведения; однако не любое опубликование есть издание»[1]. Теоретики авторского права различают продуктивное, или творческое, мышление и «воспроизводство готовых мыслей. Ко второму виду мышления относятся случаи, когда человек совершает по правилам логики в заученном порядке мыслительные операции и получает при этом заранее детерминированный результат. Такой вид мышления (его примером служит решение школьником задачи) называют репродуктивным. Хотя и в первом, и во втором случае процесс мышления может завершиться некоторым результатом, лишь тот результат, который является следствием продуктивного, творческого мышления» и потому является неожиданным, непредсказуемым, относят к тем объектам, которые должны охраняться авторским правом.

Неупорядоченное курсирование всех изданных вариантов текста должно упорядочиваться в период наследия. Именно потому, что прекращается действие авторской воли, «возникает проблема стабилизации текста — проблема очень важная в практическом и сложная в теоретическом отношении»[2].

Итак, стабилизирует текст не творческая воля, а прекращение возможности ее нового проявления. Кто-то иной вместо автора должен определить теперь, какой именно текст произведения выбрать для последующих изданий. Этот вопрос решается теперь не волеизъявлением автора, а научными средствами.

Но есть ли нужда в этой стабилизации? Каковы ее цели? Одну из них мы уже назвали — необходимо выбрать текст для последующих переизданий, для организации должного участия произведения в дальнейшем движении культуры. Кроме того, такой выбор необходим для организации историко-литературной и теоретико-литературной работы над текстом. Нерационально, чтобы каждый изучающий, скажем, поэтику заново проводил текстологические изыскания, сличая разные издания и разбираясь в рукописях.

Работа текстолога направлена на выбор из всех рукописных и печатных текстов произведения — одного. Он ищет, в сущности, ту точку (временную и пространственную) в движении произведения с момента его создания, когда к тексту этого произведения была приложена наиболее активная творческая воля, наименее

[1] Гаврилов Э. П. Советское авторское право. Основные положения. Тенденции развития. М., 1984, с. 87, 93, 95.
[2] Рейсер С. А. Указ. соч., с. 15.

зависимая от внешних, внетворческих причин. Это может быть период работы над последним по времени его изданием, но таковым может оказаться и более ранний момент[1].

Обострение и бурное обсуждение текстологических проблем падает на начало 20-х годов. К тому времени вышло много посмертных изданий писателей XIX в. Сочинения Пушкина, например, за 80 с лишним лет были изданы 14 раз. Поскольку тексты сильно различались, к описываемому моменту появилось ощущение острой неудовлетворенности этим разнобоем и желание получить, наконец. «точный» текст Пушкина. «...И историко-литературное исследование, и поэтика, и биография не могут существовать без **точного канонического и полного** текста сочинений Пушкина. И потому вопросы текста должны предшествовать всяким другим вопросам, и потому вопросы текста должны составить **первую главу** науки о Пушкине»,— с большой силой убежденности писал М. Гофман, так и назвавший свою небольшую книгу, вышедшую в 1922 г.: «Пушкин. Первая глава науки о Пушкине». Рецепт получения этого «точного, канонического и полного текста» он видел в неукоснительном следовании **воле** поэта. Выражение же этой воли находил в последней по времени редакции данного произведения. «То, что напечатано Пушкиным в последний раз при жизни, а для текстов, прижизненной печатной истории не имеющих, то, что в последний раз написано Пушкиным,— это и есть искомый канон,— так пояснял эту точку зрения Г. Винокур.— Редактору остается лишь точно и слепо следовать документу, который дает последнюю редакцию. Редактор <...> не смеет даже исправлять описки и опечатки, то есть предлагать конъектуры»[2]. (Под словом «редактор» подразумевался в данном случае тот, кто проводит текстологическую работу для издания.)

Поиски «канонического», т. е. раз и навсегда установленного, текста шли навстречу естественному читательскому желанию получить **доподлинно авторский** текст того или иного стихотворения. Открывая книгу, читатель хотел бы знать, что он читает именно то самое стихотворение, которое было написано поэтом под данным названием. Однако практическая работа над подготовкой текста к изданию сразу же выявляла множество вопросов, не решаемых простым обращением к «последней редакции».

Сложности, с которыми сталкивался текстолог, не отменяли цели — определить текст, более всего отвечающий требованиям «точности», «подлинности» и т. п. Но очень важным этапом развития теории и практики отечественной школы текстологии стала точка зрения, сформулированная Томашевским, утверждавшим, что установление такого текста «не есть какая-то сдельная работа, границы которой легко определяются,— это есть деятельность непрерывная, деятельность бесконечного приближения к идеалу,

---

[1] Примеры выбора этого момента см. в кн.: Рейсер С. А. Указ. соч., с. 14—22.

[2] Винокур Г. Критика поэтического текста. М., 1927, с. 14. Термин «критика текста» имеет значение не интерпретации художественного смысла, а критической оценки разных источников текста, которая проделывается при выборе текста для издания.

вообще недостижимому»[1]. Этот взгляд на работу текстолога в последующие десятилетия стал преобладающим[2].

Понятие канонического текста сменилось понятием **основного** текста. Так называют тот один, выбранный из нескольких текст, который будет представлять данное произведение в период наследия.

Неприемлемость чисто механической ориентации на «последнюю авторскую волю» очевидна на истории издания сочинений Л. Н. Толстого.

В 1928—1958 гг. издавалось знаменитое юбилейное (так как работа над ним началась в связи со столетним юбилеем писателя) полное собрание сочинений Толстого в 90 томах. Была поставлена задача впервые дать «полный, критически выверенный текст», в основу которого «кладутся подлинные рукописи автора и наиболее авторитетные прижизненные издания произведений», как пояснялось в решении редакторского комитета. «К тому времени никто не знал точно, что же представляет собой рукописное наследие Толстого — его грандиозный объем, его предельно сложный характер»[3],— пишет старейшая исследовательница рукописей Толстого. Изучение этих рукописей, составляющих 170 тысяч листов, начиналось впервые. Объем работы превысил физические возможности участников издания. Их подвижническая деятельность не могла охватить всех намеченных задач. Остались не выверенными по рукописям романы «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение». Юбилейное издание было названо самими его участниками и теми, кто оценивал эту работу, «черновым вариантом» (поскольку такая гигантская работа и не могла быть сразу выполнена набело), за которым должен последовать «беловой», т. е. академическое издание. Но такое издание отодвинулось, а между тем все последующие собрания сочинений стали перепечатывать тексты романов без обращения к рукописям, приняв текст юбилейного собрания за канонический.

Между тем переписчики рукописей Толстого нередко делали ошибки, и в корректуре Толстой иногда замечал их, а иногда и нет — как всякий автор («Я так знаю наизусть, что не могу видеть»). После знакомства с Платоном Каратаевым Пьер «чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых и незыблемых основах, **воздвигался** в его душе» — таков подлинный текст. В корректуре первого же издания выпал первый слог, и во всех изданиях печаталось «**двигался** в его душе». Беседу собравшихся гостей старый князь Болконский «слушал, как верховный судья слушает доклад, который делают ему, только изредка **мычанием** или коротким словцом заявляя, что он принимает к све-

---

[1] Цит. по кн.: Пушкин А. С. Гавриилиада/Под ред. Б. Томашевского. Пг., 1922, с. 96.

[2] Бухштаб Б. Писатель и книга (рец. на кн.: Б. В. Томашевский. Писатель и книга. Очерк текстологии, изд. 2-е).— Вопросы литературы, 1960, № 4, с. 221.

[3] Зайденшнур Э. Накануне. О творческой судьбе рукописного наследия Л. Н. Толстого.— Новый мир, 1978, № 8, с. 257. Статья ставила острые текстологические вопросы накануне 150-летия Толстого.

дению то, что ему докладывают». Переписчик вместо **мычанием** написал **молчанием** — и фраза так и печаталась с нарушением смысла. В сцене приезда Николая Ростова в отпуск раздавались возгласы родных: «...Переменился! Нет! Свечей! Чаю!», но из-за пропуска одного восклицательного знака возгласы приобрели странный характер: «...Переменился! Нет свечей! Чаю!» Так и печаталось на протяжении многих десятков лет. В 1959 г. А. Т. Твардовский предложил исследовательнице рукописей «Войны и мира» напечатать в журнале «Новый мир» статью о проблемах текста романа. «Статья была опубликована[1], и издательство «Художественная литература» приступило к печатанию освобожденного от 1855 ошибок текста «Войны и мира». Этот текст вошел в двадцатитомник Толстого (т. 4—7), изданный в 1960—1965 гг.»[2]. Добавим, что везде, где были основания предположить, что пропуск или какая-то замена могли появиться под воздействием прямого или косвенного авторского вмешательства,— текст оставлялся неизменным.

Эти примеры показывают сложность понятия «авторской воли» вообще, и «последней» в частности, и неизбежную многоступенчатость текстологической работы. От издания к изданию тексты произведений, печатающихся уже в отсутствие автора, неизбежно в большей или меньшей степени меняются. Иногда это вызвано достаточно простыми обстоятельствами (хотя и требующими от текстолога, как мы видели, огромной по объему и кропотливой работы), иногда же — довольно сложными. Одно из таких обстоятельств — несколько этапов обращения к тексту автора, особенно в том случае, когда произведение или последняя редакция остались неопубликованными при его жизни. До читателя доходят тогда от издания к изданию разные тексты. Запомнившиеся с детства стихотворные строки должны быть, как выясняется через несколько десятилетий, заменены. Чем сложнее судьба произведения при жизни автора, тем сложнее оказывается и судьба посмертных изданий.

Так, разные поколения читателей знают, в сущности, разные тексты поэмы Пушкина «Медный всадник». Современные исследователи считают, что именно прижизненная публикация вступления к поэме («На берегу пустынных волн...») в виде отрывка под названием «Петербург» (1834) надолго определила будущее восприятие поэмы, в какой-то степени его обеднив. Величественная фигура Петра, представленная во вступлении без всякой альтернативы (которая столь сложно разворачивается в самой поэме), господствовала впоследствии в восприятии читателей поэмы — тем более что первое ее издание было осуществлено без резких реплик Евгения, обращенных к Всаднику («Ужó тебе!» и проч.)[3].

---

[1] Зайденшнур Э. По поводу текста «Войны и мира».— Новый мир, 1959, № 6.

[2] Зайденшнур Э. Накануне..., с. 259. Цитированные примеры кочующих из издания в издание ошибок и ряд других см. в данной статье, а также в статье того же автора «История писания и печатания (романа «Война и мир»)».— Толстой Л. Н. Собр. соч., в 20-ти т. М., 1963, т. 7, с. 420—437.

[3] См.: Осповат А., Тименчик Р. Печальну повесть сохранить... (об авторе и читателях «Медного всадника»). М., 1985.

Напомним драматическую историю поэмы. Пушкин закончил ее 31 октября 1833 г.— в конце второй болдинской осени. По возвращении в Петербург он передал рукопись Бенкендорфу; предполагалось печатание «Медного всадника» в журнале А. Ф. Смирдина «Библиотека для чтения». 14 декабря 1833 г. Пушкин сделал запись в своем дневнике: «11-го получено мною приглашение от Бенкендорфа явиться к нему на другой день утром. Я приехал. Мне возвращен Медный всадник с замечаниями государя. Слово кумир не пропущено высочайшей цензурою, стихи

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфироносная вдова —

вымараны. На многих местах поставлен (?),— все это делает мне большую разницу», т. е. замечания были такого рода, что дальнейшие действия были автору неясны. 7 апреля 1834 г. в письме к М. П. Погодину Пушкин сообщал: «Вы спрашиваете меня о Медном всаднике, о Пугачеве и о Петре. Первый не будет напечатан. Пугачев выйдет к осени...» Николай I пометил в поэме как неприемлемые и слова «горделивым истуканом», и строки

О мощный властелин Судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте уздой железной
Россию поднял на дыбы?

и пятнадцать стихов, начиная с «Добро, строитель чудотворный!». Пушкин не стал вносить изменения и в тот год отказался от мысли печатать поэму. В 12-м номере «Библиотеки для чтения» за 1834 г. было напечатано только вступление.

Летом 1836 г., приступая к изданию журнала «Современник», Пушкин отдал в переписку «цензурный» автограф поэмы и, получив писарскую копию, перенес на нее пометы, сделанные Николаем I, и начал править текст. Цели этой правки не могут быть истолкованы однозначно — перечитывая поэму через три года после создания, завершив за это время ряд новых произведений, Пушкин вносил в нее и другие изменения. Эту правку он до конца не довел и в те немногие месяцы жизни, которые ему оставались, не попытался (или не успел попытаться) напечатать поэму. Пытаясь спасти — т. е. довести до читателя — хотя бы значительнейшую ее часть, хотя бы в ущерб целостности произведения, Жуковский с большой поспешностью, вынужденной обстоятельствами (возможно, в течение всего нескольких дней), ввел в текст поправки, сделанные Пушкиным по цензурным замечаниям царя, выпустив те неприемлемые места, которые Пушкин не исправил. В этом виде поэма была напечатана в первом номере «Современника» за 1837 г. Так как весь номер был подготовлен Пушкиным, то и у цензуры, и у читателей создалось впечатление, что автор сам выправил поэму таким образом. И, с 1837 по 1856 г.— годы, ставшие первым этапом восприятия «Медного всадника»,— читателям был известен только этот текст. «Долгое время,— писал В. Я. Брюсов в 1909 г.,— Россия знала одно из зна-

чительнейших созданий Пушкина только в искаженном виде. Исправление текста по подлинным рукописям Пушкина, начатое Анненковым, продолжалось до последнего времени. Подлинное чтение стихов о «кумире» (пробуя править стихи, отчеркнутые Николаем I, Пушкин поправил было «кумир» на «седок», что и было принято В. Жуковским при первоиздании.— *М. Ч.*) восстановлено только в издании П. Морозова 1904 г. Однако некоторые стихи только в настоящем издании (Полное собр. соч. в 6-ти т/Под ред. С. Венгерова. Спб., 1907—1915; в т. 3 печаталась и статья Брюсова о «Медном всаднике».— *М. Ч.*) впервые появляются **в том виде, как их написал Пушкин**»[1].

Второй этап знакомства читателей с поэмой (1857—1922) начался выходом 7-го тома сочинений Пушкина в издании П. В. Анненкова.

За два года до этого в 3-м томе сочинений, вышедшем в 1855 г., Анненков повторил текст «Современника» (а также дополнительного тома посмертного издания сочинений Пушкина, вышедшего в 1841 г.) со всеми переделками Жуковского. В то время он мог только осторожно отметить, что будто бы «для связи некоторых мест, недописанных или пропущенных Пушкиным, в поэму включены были стихи, ему не принадлежащие». Некоторые из них он привел: «Пред дивным Русским Великаном» (так заменил Жуковский «Перед недвижным Великаном»). В 1857 г. в 7-м дополнительном томе своего издания Анненков сумел уже привести большой отрывок, выпущенный в прежних изданиях. Ему пришлось только заменить точками стих «Россию поднял на дыбы» и возглас Евгения: «Ужó тебе!» Он назвал теперь и Жуковского, включившего в издание несколько стихов, не принадлежавших Пушкину. Далее в течение почти 70 лет в поэму вводили то одни, то другие извлеченные из рукописи поправки, освобождая от вынужденных исправлений Пушкина и Жуковского. Ориентировались при этом на так называемую писарскую копию со всеми (исключая цензурные) поправками, сделанными в ней Пушкиным летом 1836 г.

На протяжении всего этого этапа разные поколения читателей поэмы знали различные ее тексты. Одни читали «Седок на бронзовом коне», «Перед недвижным Великаном», другие «Кумир на бронзовом коне», «Пред горделивым Великаном» и т. п. Третий этап составили 1923—1934 гг. В это время издания ориентируются на цензурный автограф поэмы. Его предложил в качестве основного текста известный историк и пушкинист П. Е. Щеголев — как **законченное** выражение последней авторской воли (тогда как правка 1836 г. не была доведена до конца). «Эта именно редакция — плод свободного творчества поэта»,— писал он, будучи уверен (во многом не только разделяя, но и активнее других выражая предрассудки своего времени), что работа над рукописью проводилась Пушкиным под нажимом и **только** в целях «оцензурения» поэмы. Те изменения, которые явно не были цензурными, Щеголев расценил

[1] Брюсов В. Собр. соч., т. 7, с. 61 (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

как «неудачные». Напомним, что оценки этого рода выходят за пределы текстологии и не могут служить аргументом при выборе текста уже по своей субъективности (достаточно сказать, что С. М. Бонди впоследствии на основе того же материала убедительно показал, что «текст «Медного всадника» 1836 г. совершеннее текста 1833 г.», но не делал из этого выводов **текстологических**). Четвертый этап начался в 1935 г. С этого года издательская практика, учтя исследования последних лет, вернулась к традиционному тексту поэмы на основе писарской копии. Этот этап длился до середины 40-х годов. Пятый этап истории текста начался в 1948 г. и продолжается по настоящее время. Он отличен от предыдущего тем, что был введен в оборот, т. е. впервые дошел до читателей, новонайденный фрагмент поэмы, написанный автором в 1836 г., вместо зачеркнутого. Это — мечтания Евгения о женитьбе, о том, как

Он кое-как себе устроит
Приют смиренный и простой
И в нем Парашу успокоит и т. п.

Однако серьезное текстологическое затруднение «заключалось в том, что этот автограф, содержащий всего 13 стихов, перерабатывался Пушкиным и переработка не была закончена, **поэтому он дает две редакции**, из которых редактору «Медного всадника» надо выбирать одну, причем каждая из них по своей незаконченности требует в большей или меньшей степени применения редакторской конъектуры. <...> Первая из них напечатана С. М. Бонди в «большом» академическом издании, а вторая введена Б. В. Томашевским в редактированные им «малые» академические издания в 10-ти томах (1949, 1956—1957, 1963) и в некоторые другие. Такое, в сущности ненормальное, положение продолжается до сих пор»[1] — отмечает исследователь.

Точнее было бы говорить о положении **неразрешимом.** Но к пониманию принципиальной неразрешимости некоторых ситуаций как явления **нормального** текстология подвела нас сравнительно недавно.

### 3. Одно произведение, разные тексты

Мы видели, что сложная судьба первых изданий «Медного всадника» привела к тому, что разные поколения читателей знали разные тексты поэмы. Те, кто прочли в детстве или отрочестве «Седок на бронзовом коне», так, возможно, и запомнили, а новые, более «пушкинские» варианты, появившиеся в поздних изданиях, уже не восприняли. Ненормальность задержек пути к читателю подлинного, освобожденного от купюр и поправок авторского текста самоочевидна.

---

[1] Измайлов Н. В. «Медный всадник» А. С. Пушкина.— В кн.: Пушкин А. С. Медный всадник. Л., 1978, с. 237, 240—241 (серия «Литературные памятники) (подчеркнуто нами.— *М. Ч.*).

Другое дело, всегда ли ненормально отсутствие единого текста культурно значимого произведения?

Неясность научных оснований критики текста, протянувшаяся до начала нашего века, порождала разнобой в изданиях. Весьма существенно, что он не сразу был воспринят как помеха, как ненормальность. Ведь еще сравнительно недавно, при жизни тех поэтов, которые еще не были осознаны как «классики», произведения их распространялись в списках, и читатели не стремились отдать себе отчет, какая именно редакция стихотворения у них в руках и даже — достаточно ли она точна. Говорили о данном произведении; проблема его текста еще не отслоилась — литература обходилась без текстологии.

К концу прошлого столетия можно отнести начало научно организованной деятельности по изучению писателей XIX в., чье творчество завершилось и получило свое высокое место в иерархии культуры — статус классики. С этим связано и рождение текстологии новой русской литературы.

С тех пор все расширялось освоение рукописного наследия писателей (до конца XIX в. общество, как мы показывали, весьма мало знакомилось с личными архивами). Открывались остававшиеся ранее неизвестными этапы работы автора над текстом, случаи неоднократного обращения к одному произведению. Этот процесс не ослабевает и сегодня. Расширяющееся знание о рукописях писателя и о характере творческого процесса воздействует на наше представление о том, что же такое **текст произведения.**

Мы знаем историю «Медного всадника», которого Пушкин в 1833 г. готов был печатать, не напечатал лишь по обстоятельствам, от него не зависящим, позже правил — и эта правка не была закончена. «Последняя воля» поэта осталась невыраженной.

Разные варианты разных стихов поэмы сосуществуют и вряд ли когда-нибудь будут сведены воедино. Перед нами как бы изображение с несколькими, частью прилегающими друг к другу, а частью отходящими один от другого контурами. Контуры отличны, но изображение все же одно. Очертания подправлялись в разное время, но также одной рукой, движимой единым в своей основе замыслом. Изображение мерцает, двоится, но наладить фокус невозможно.

Чехов в 1886 г. напечатал в журнале «Сверчок» рассказ «Шуточка» (о том, как Наденька, летя с горы на санках, каждый раз слышит одни и те же слова: «Я люблю Вас, Надя»), который оборвал сценой объяснения героев («Но тут «позвольте мне жениться»). Через 14 лет, готовя собрание сочинений, Чехов сильно сократил рассказ, снял обращения к читателю — признак юмористики («Но, милостивые государи, женщины способны на жертвы» и т. п.), переработал многие фрагменты и вместо водевильно-благополучного написал совсем иной конец: «Это было уже давно. Теперь Наденька уже замужем; ее выдали, или она сама вышла — это все равно, за секретаря дворянской опеки, и теперь у нее уже трое детей. То, как мы вместе когда-то ходили на каток и как ветер доносил до нее слова «я Вас люблю, Наденька», не забыто; для нее теперь это

самое счастливое, самое трогательное и прекрасное воспоминание в жизни... А мне теперь, когда я стал старше, уже не понятно, зачем я говорил те слова, для чего шутил...» Это, в сущности, другая история, рассказанная, хотя и по прежней канве, во многом другим человеком. Обычно развитие замысла от редакции к редакции устремлено в будущее, напоминает рост. Здесь иная форма творческого процесса — ретроспективная. Писатель, перечитывая давно написанное, извлекает из сюжета еще одну, тогда не увиденную или не использованную, возможность.

Текстологическая деятельность была вызвана в свое время к жизни определенным отношением читателя к литературе, ее положением в культуре. Развиваясь, текстология сама стала оказывать воздействие на культурный процесс, преобразовывать отношение читателя к литературе.

Укажем на некоторые тенденции этого преобразования.

Во-первых, сегодня мы не просто читаем готовое произведение, а немало знаем о том, как оно создавалось. На страницах обширного справочного аппарата академических изданий проходят перед нами этапы творческого процесса. Все, что было когда-то необъявленным слоем и не было известно читателю, теперь окружает плотным ореолом читаемое произведение. Мы начинаем воспринимать временну́ю протяженность его создания, его процессуальность. Во-вторых, усилиями текстологов оказались сближены, поставлены рядом разные тексты одного произведения, и это, несомненно, также имеет свои последствия.

Усиленное развитие текстологии постепенно привело к расширению и усложнению ее роли в культуре, к явлениям, которые, по-видимому, не предусматривались ее первоначальными, вспомогательными, технологическими задачами. Немалое влияние имело то частное обстоятельство, что в текстологическую деятельность вовлечены были в 1920—1930 гг. лучшие филологические силы страны. Повышался ранг академических изданий классиков (а эти издания и были целью, конечным результатом текстологической работы) на шкале общественных ценностей, и это также сыграло свою роль. Выработанные текстологами принципы издания, когда кроме основного текста произведения предлагается читателю и какой-либо «второй» текст, и варианты,— в дополнениях, под тем же переплетом, не могли замкнуться в пределах издательской практики. Они создавали новые условия чтения, воздействовали на восприятие. Сегодняшний читатель видит два и более текстов одного произведения и в томе академического собрания сочинений, и в издании серии «Библиотеки поэта» (выходящей с 1932 г.), где мелким шрифтом печатаются в конце книги ранние редакции стихотворений Баратынского, Заболоцкого, Пастернака, через много лет переработанные поэтами. Разновременные литературные факты предъявляются в одновременности. Возникает представление о принципиальной **множественности** текстов одного и того же произведения: незаконченные переделки, варианты, ни одни из которых не отмечены безусловным авторским предпочтением, и т. п.

Произведения, впоследствии переделанные автором, нередко переиздаются теперь в первой печатной редакции — в той, в которой стали они памятником своего времени. А. Белый, напечатав в 1913 г. свой роман «Петербург», оказавший большое влияние на прозу современников, далее переделывал его, сильно сокращал. В поздней редакции роман выходил при жизни автора — в 1922 и 1928 гг. и после его смерти (1934) — в 1935 г. Однако, «желая познакомить читателя с кругом творческих проблем А. Белого в самый значительный период его литературного творчества (а таковым бесспорно являются именно 1910-е гг.), редакционная коллегия серии «Литературные памятники» сочла целесообразным предпринять переиздание не сокращенной, а полной редакции романа»[1]. А за три года до этого, в 1978 г., издательством «Художественная литература» была напечатана последняя авторская редакция этого романа, в предисловии к которой А. Белый писал в 1927 г., глядя на проделанную работу со стороны, почти взглядом текстолога: «<...> сличение двух вариантов дает совсем разное впечатление от них; кажется, будто нечто основное изменилось в «Петербурге»; для читателей первого издания — «Петербург» данного издания — новая книга. Для автора она лишь возвращение к основному замыслу, а первое издание — черновик, который судьба (спешность срочной работы) не позволила доработать до чистовика...»[2].

Можно было бы сказать несколько парадоксально, что чем интенсивнее текстологическо-издательская деятельность, тем более сложным процессом становится и чтение, и восприятие прошлых литературных явлений.

Хотя мы описываем здесь главным образом положение **читателя** по отношению к литературе, заметим попутно, что от исследователя истории литературы внимание к разнице текстов одного и того же произведения требуется как элементарный профессиональный навык. Иначе возникает ситуация, замеченная вдумчивой исследовательницей истории текста романа Ф. Гладкова «Цемент», которая пишет: «Очень часто в критической литературе о «Цементе» можно встретить диаметрально противоположные суждения о персонажах романа, разные оценки характеров и поступков. И дело здесь отнюдь не в разнице вкусов и субъективных мнений исследователей. Просто в разные годы они обращались к различным изданиям, воспроизводящим разные тексты»[3].

Для нас важно подчеркнуть, что связь «текст — адресат» — не связь между двумя застывшими предметами: «данный текст — данный читатель», а связь иного рода: «меняющийся текст — данный читатель» или «меняющийся текст — меняющийся читатель» (но читатель меняется не одновременно меняющемуся тексту: поколения сменяют поколения в своем порядке). Текст в большинстве случаев

[1] Цит. по кн.: Белый А. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Л., 1981, с. 625.

[2] Белый А. Петербург. Роман. М., 1978, с. 19.

[3] Смирнова Л. Н. Как создавался «Цемент».— В кн.: Текстология произведений советской литературы, с. 223—224.

не предмет, а проблема; с одной стороны, он — точка приложения различных текстологических решений, с другой — разных эстетических, социальных и прочих интерпретаций.

Таким образом, текстолог, занимаясь наследием, выполняет функцию, внешне подобную авторской: в текст, уже вошедший в культурный поток в определенном виде, он вносит **поправки** на основании реставрации точек «наилучшего» приложения творческого потенциала, т. е. путем изучения всей истории создания текста — восстановления совокупности творческих намерений автора. Работа текстолога — это не реализация чьей-то творческой активности (как это происходит в период создания текстов), а реставрация активности, уже однажды закрепленной,— **текст** исправляется **текстом.**

### 4. Еще раз о профессии архивиста

В первой главе мы говорили о трех разных пунктах, с которых наблюдаются и оцениваются рукописные и печатные тексты писателя, причем с каждого из пунктов движение этих текстов в период их создания доступно наблюдению лишь в определенных пределах. Читателю, как и критику, доступен был в основном слой текстов, отданных в печать самим автором; они имели дело главным образом с текущей печатной продукцией, а ожидание будущих произведений являлось важной частью их контакта с писателем. Автор был занят в основном своими рукописями — т. е. создаваемыми новыми текстами. Старые напечатанные произведения привлекали его внимание лишь тогда, когда он готовил новое их издание. Его точка зрения на собственные рукописные и печатные тексты выражалась двояко. Прежде всего — в действиях: объявление о законченности одних текстов посредством передачи их в печать, отказ от других (переделка печатных, уничтожение рукописных), консервация третьих (формирование личного архива); помимо действий — в автоинтерпретациях, содержащихся как в письмах и дневниках, так и внутри самих рукописей, в соседстве с создающимися текстами.

Третья точка зрения была представлена фигурами архивиста, текстолога, литературоведа, коллекционера — это, как мы говорили, будущая ретроспективная точка зрения на создающиеся и уже созданные тексты действующего писателя. Понятно, что функции этих участников культурного процесса могли быть реализованы в период создания текста лишь частично. Архивист может принять на государственное хранение лишь часть архива живущего литератора (и то с недавнего времени), коллекционер также не может купить все его рукописное хозяйство (что становится возможным, когда он будет иметь дело с наследниками). Литературовед и текстолог могут принять участие в издании собрания сочинений лишь такого писателя, чья литературная биография достаточно длинна и захватывает разные исторические периоды. Но и тогда литературовед не сможет стать полностью на историко-литературную

позицию в своей интерпретации эволюции писателя, а текстолог будет так или иначе ограничен в выборе текста мнением самого автора, хоть и прибегнувшего к его помощи.

С началом периода наследия раздвигаются рамки читательского интереса (в том случае, конечно, когда этот интерес сохраняется). Если раньше читатель ожидал новых произведений, которые напишет писатель, то теперь он ждет обнародования уже написанного. Чем сильнее его интерес к писателю, тем острей ожидание новых и новых разысканий и «забытых» или неопубликованных текстов, и биографических сведений, сообщаемых исследователями или мемуаристами. Теперь требования читателя обращены едва ли не в первую очередь к издателям, которые должны обеспечить общедоступность, и в возможно более широком объеме, литературного наследия того писателя, любовь к которому сохраняется у «старых» его читателей и возникает у новых поколений. Строго говоря, сегодняшний читательский интерес к рукописному наследию — нередко лишь следствие неудовлетворенности темпами перевода необъявленного слоя — в объявленный, запаздыванием библиографических справочников, биографических очерков и т. п.

Наиболее существенно меняется роль интерпретатора творчества данного писателя. Предпочтение одного произведения, одного периода творчества — другому, сближавшее ранее взгляд критика со взглядом «обычного» читателя, теперь переходит в разряд предварительных операций. Происходит (т. е. должно происходить) резкое сужение в деятельности интерпретатора чисто читательской оценки. Теперь важным становится не оценить, т. е. выделить из ряда, обратить общественное внимание, противопоставить, поддержать и т. п., а заново осмыслить, вдвинуть в историко-литературную перспективу. Доля научности неминуемо должна возрасти, когда речь идет о завершенном поэтическом деле. «Ругать» один период, «хвалить» другой — это уже не совмещается с новым, в сущности, предметом осмысления — прежним по составу, но иным по значению.

Эта перестройка анализирующего взгляда — трудна, особенно же в случаях гибели преждевременной, неожиданной; общественная или литературная ситуация обостряет, специфически окрашивает боль потери. Иногда хоронить современников особенно трудно. Одну из таких ситуаций обозначили слова Тынянова в статье о Блоке 1921 г.: «Именно сейчас оказывается, что они были связаны с нами более необходимо и тесно, чем мы сами сознавали; оттого самая наша печаль принимает формы эгоистической печали по самим себе»[1].

Кто же должен уяснять значение только что длившегося, но уже остановленного литературного дела? Первый этап посмертной судьбы поэта есть момент, когда в попытках этого уяснения сходятся критика и история литературы. Последнее слово критика может стать иногда и первым словом историка литературы — пойти

[1] Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 438.

вразрез с первыми посмертными откликами и с мемуарной литературой. Постижение этого рубежа нередко происходит болезненно — и тогда те, кто стремится нарисовать литературный портрет поэта, начинают с горьких или злых упреков прижизненной критике. Критик, не сумевший увидеть и оценить,— «виновен». Но оценка прижизненная — всегда имеющая в виду возможности будущего развития, стремящаяся прогнозировать,— не может, да и не должна совпасть с посмертной: они имеют дело с разными объектами, хотя, казалось бы, как уже говорилось, совпадающими по объему текстов. Запоздалые упреки здесь бесплодны; плодотворно лишь интенсивное освоение знакомого на основаниях во многом новых. В своем докладе об А. Н. Скрябине Мандельштам утверждал, что смерть художника не конец, а последний творческий акт, как бы снопом лучей освещающий его жизненный путь.

Наследие, оставленное нам художником, уже не может быть рассмотрено с его собственной точки зрения. Другое дело, что именно теперь может быть в какой-то степени реконструирован его менявшийся, обусловленный множеством обстоятельств, значительная часть которых так и останется нам неизвестной, взгляд на собственные творения.

В период наследия начинает постепенно подниматься на поверхность неизвестный прежде рукописный пласт текстов писателя. По дневникам и письмам становятся известными его многочисленные самооценки, которые до сей поры были известны лишь определенным его адресатам; они могут сильно расходиться с уже устоявшейся, канонизованной оценкой его произведений, этапов литературной биографии.

К. Тренев сетовал в одном из писем 1943 г., что его как «беллетриста не знают»; «предпочтение во мне беллетриста — драгоценно,— писал он.— Ибо это не только мое убеждение, это моя драма». Из пьес же своих он выделял «Пугачевщину», а ставшую хрестоматийной «Любовь Яровую» оценивал много ниже. Еще в 1926 г. он писал одной из исполнительниц роли Любови Яровой: «Я, например, совершенно искренне не понимаю исключительного успеха этой пьесы даже в Москве, тем более в провинции. Когда я смотрю ее, испытываю почти сплошное страдание, иногда буквально нестерпимое (если сижу с краю, убегаю). Так сильно колют меня мои авторские грехи (+ работа реперткома), так стыдно перед актерами, публикой. И это вовсе не «авторская скромность». На «Пугачевщине», исключая, может быть, одну картину, я сидел, бывало, с большим самомнением, и сейчас считаю ее неизмеримо выше «Яровой». А вот подите ж! Разгадайте тайну — произведения или зрителя? Должно быть, это только по плечу гадалке-хиромантке»[1].

Независимо от того, каким видел состав своих творческих результатов сам автор, общество стремится осваивать его наследие в целом. «...Заболоцкий достраивал свой дом,— пишет Д. Самойлов

---

[1] Живой Тренев. Воспоминания. 2-е изд. М., 1976, с. 271; см. также: Чудакова М. О прозе К. Тренева.— В кн.: Тренев К. Повести и рассказы. М., 1977.

в воспоминаниях о старшем современнике.— Собрал все стихи в большой том и все, что ему было не нужно, все, что казалось ему лишним, отбросил. <...> Я думаю, что живые в этом вопросе не должны полностью считаться с поэтом. Когда он умер, нужно издавать все, что осталось <...> Но достоинство поэта в том и заключается, что он желает оставить дом достроенным, таким, как он его задумал сам. А потомки из оставшегося материала пусть построят еще один дом, или пристройку. И поэт в целом есть эти два дома». Как редкий пример иного типа поэта, Самойлов упоминает Блока, который «построил один дом. И на этот дом ушло все. И ни на что больше не осталось»[1] — как известно, Блок аккуратно датировал каждое стихотворение, с тщанием собирал корпус текстов, почти не оставил незавершенных замыслов: в этом смысле и надо понимать слова «ни на что больше не осталось».

С началом периода наследия выступает на первый план функция прежде всего архивиста, а затем и текстолога. Первому становится доступен все расширяющийся (нередко при прямом его участии) слой рукописных текстов писателя, до сей поры неведомый никому, кроме самого автора. Второй, как уже говорилось, стремится охватить весь наличный состав рукописных и печатных текстов данного писателя, до сих пор не наблюдаемый с такой полнотой ни с одной точки зрения. Оживляется и деятельность коллекционера, нередко дублирующая на этом этапе усилия архивиста, но в конечном счете часто оказывающаяся ступенью к передаче рукописного документа в архивохранилище.

Собирание рукописных текстов писателя — и творческих рукописей, которые могли оказаться у разных его современников, и его писем — занимаются практически разные архивохранилища; но личный архив, накапливавшийся в его собственном доме, всегда стремится принять, сохраняя его целостность, какое-либо одно из них. С 1940-х гг. этим занимается главным образом Центральный государственный архив литературы и искусства. Но по желанию владельцев архив может быть принят и другим хранилищем — так приобретены были Отделом рукописей Библиотеки им. В. И. Ленина в 1960-е — 1970-е гг. архивы М. А. Булгакова, К. И. Чуковского, М. О. Гершензона, Вс. Иванова. Но меньшие части некоторых из этих архивов еще ранее того оказались в других хранилищах. Достигнуть сосредоточения всех рукописных документов писателя в одном месте удается лишь специальными мерами (которые не всегда оправданы). Как ведется работа архивистов в этом случае, хорошо видно на примере архива Горького.

В феврале 1937 г. было принято решение об организации при Институте литературы архива и музея М. Горького. Постановлением Президиума ЦИК СССР было решено сосредоточить в архиве М. Горького в Москве все находящиеся в государственных учреждениях и организациях подлинные и документальные материалы, рукописи и письма, цензурные экземпляры произведений М. Горь-

[1] Воспоминания о Н. Заболоцком, с. 305.

кого, рукописи других авторов с его правкой. Это означало, что все учреждения, хранящие рукописи Горького, должны были передавать их в новоорганизованный архив, который обращался с просьбой и к частным лицам — присылать полученные ими когда-либо письма Горького. За сорок с лишним лет в Архиве собралось более ста тысяч документов. Прежде всего — это автографы писателя: его творческие рукописи, от первоначальных набросков раннего замысла автобиографической трилогии «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца» до рукописей «Жизни Клима Самгина». Здесь хранится и огромная переписка Горького — не только письма, им полученные, но и письма, отправленные им разным корреспондентам и переданные впоследствии адресатами — владельцами этих писем в архив Горького. Так здесь оказалась двусторонняя (хотя и не всегда полная) переписка Горького с Ф. Гладковым, М. Зощенко, Вс. Ивановым, В. Кавериным, А. Толстым, Ю. Тыняновым, М. Пришвиным, К. Фединым. Поиски писем Горького продолжаются до сих пор. Вообще, собрать **все** письма писателя, прожившего долгую и интенсивную литературную жизнь, невозможно в какой-то определенный отрезок времени — это собирание нельзя спланировать и назначить на какой-то определенный срок его завершения. Новые находки могут объявиться в любое время, в любом месте земли. Это хорошо видно на примере подготовки к изданию 72-го тома «Литературного наследства», озаглавленного: «Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка». Составители этого тома поясняют в предисловии, что после смерти Андреева в 1919 г. в Финляндии огромный его архив остался у жены. В составе этого архива были и письма Горького, сохраненные Л. Андреевым. Сколько их было всего — теперь уже неизвестно. По-видимому, наиболее значительная часть этих писем досталась сыну писателя Валентину Леонидовичу, жившему во Франции. «Девяносто три письма Горького к Андрееву, из числа хранившихся у Валентина Леонидовича, приобрел Архив русской и восточноевропейской истории и культуры при Колумбийском университете в Нью-Йорке[1]. Кроме того, десять писем Горького сын Андреева передал своему старшему брату Вадиму Леонидовичу. Владельцы этих 103 писем предоставили редакции «Литературного наследства» фотографии автографов, которые и составили основу тома». Из имеющейся переписки явствует, что Л. Андреев получил еще не менее десяти писем Горького, но их было, как полагают составители, больше, и местонахождение их до сих пор неизвестно. «Намного печальнее судьба писем Андреева к Горькому. <...> Алексей Максимович некоторое количество

[1] Лит. наследство, М., 1965, т. 72, с. 6. См. об этом же: Огонек, 1985, № 14, с. 14. Здесь же сообщается, что редакцией «Литературного наследства» недавно получены фотографии еще 60 неизданных писем Горького, которые хранятся в Колумбийском и Стенфордском университетах. Впервые эти письма будут обнародованы в одном из томов «Литературного наследства». Значение этой работы по розыску и публикации документов отечественной культуры, хранящихся в разных странах, трудно переоценить — это одно из важнейших слагаемых освоения наследия.

Пушкин.

Кто знает, что такое слава.
Какой ценой купил он право
Возможность или благодать
Над всем так мудро и лукаво
Шутить. Таинственно молчать
И ногу ножкой называть.

1943

Не недели, не месяца — года
Расставались и вот наконец
Холодок настоящей свободы
И седой над висками венец.
Больше нет ни измен, ни предательств
И до света не слушаешь ты
Как струится* поток доказательств
Несравненной моей правоты.

Автограф стихотворения А. А. Ахматовой «Пушкин» и стихотворение из цикла «Разрыв».

адресованных ему писем Андреева раздарил исследователям, журналистам и, по-видимому, собирателям автографов» — сколько их было, неизвестно. Судьба их оказалась подвержена за истекшие годы разным случайностям. Так, два письма, хранившиеся у одного из собирателей, были напечатаны в 1932 г., а в годы блокады собиратель скончался, и его коллекция, видимо, погибла. Теперь эти письма воспроизводятся по печатному тексту (еще одно доказательство того, что самый надежный способ сохранения текста — его скорейшая публикация). Несколько писем Андреева Горький

Черновая рукопись стихотворения М. Светлова (1964 г.)

сжег и, уверенный в правомерности своих действий, так обосновывал их, сообщая об этом в 1913 году одному из своих корреспондентов: «...Андреев — человек прежде всего чрезвычайно талантливый и потому очень легко может написать «искреннее» и «экспансивное» письмо. Таковых и я имел немало, но счел за благо предать их огню, жалеючи будущего биографа Леонида — да не запутается в противоречиях непримиримых оный биограф»[1]. В воспоминаниях Горького

[1] Лит. наследство, т. 72, с. 6—7.

живи и работай в деревне, на привычном деле. Даром кормить не стану,– я не купец, не барин,– а за работу накормлю. С детьми ты ласковая, я видел. Ты, пораздумав, не отказывайся. Подумай ночче, а завтра скажешь.

Вирка мотнула головой, потом тихо сказала:

– Люди смеяться над тобой будут. Много тут шумели про меня.

– А потому, что сама ты о себе много шумишь. Пожили бы тихо, и люди о тебе потише заговорят. А вот думаю, что о своих грехах ты больше шумишь, чем грешишь. Разве много трепалась?

– Да ты что меня чисто поп на исповеди? Тьфу! И я то расслюнявилась... Тьфу! Тьфу! Тьфу! Провались окаянный...

Виринея быстро поднялась по крутому под'ему от речки, не чувствуя тяжести больших ведер, полных воды. Она не рассердилась на Павла, закричала на него лишь потому, что растерялась. Ни один мужчина за всю жизнь так не говорил с Виркой. Павел заговорил с ней, как брат родной. И ночью Виринея долго думала об их разговоре, всю ночь не сомкнула глаз.

Анисья вернулась домой с побледневшим румянцем, непривычно тихая. Лошадь во дворе распрягла, покупки сама в избу внесла. Вирку про хозяйство расспросила. И только тогда села на скамью у стола и подозвала детей. Она стала их обнимать, гладить и по обычаю заголосила с положенным причитаньем:

– А и деточки, сиротинушки, да и на кого же спокинул вас родитель ваш, светик ясный, Силантий Пахомович! Ой-ой-о! Оленьки, не ждала, не гадала, отколь и когда напала на сердечушко темна ночь. Голубь белый, желанный, соколик мой, дорогой супруг Силантий Пахомович! Ходят ноженьки мои, глядят

Авторская работа над машинописным текстом повести Л. Сейфуллиной «Виринея», (30-е гг.)

«Леонид Андреев», написанных в конце 1919 года (вскоре после смерти Л. Андреева), цитируются письма, которые Горький во время работы держал в руках, но они утрачены.

Тома «Литературного наследства» и специального издания

«Архив А. М. Горького» до сих пор не вместили, однако, и малой части собранных в этом хранилище материалов — прежде всего по истории советской культуры 1920—1930-х гг.

Документы жизни и творчества Маяковского и ряда его современников сосредоточены в Музее Маяковского. Новонайденные документы передаются туда в обязательном порядке. Но и здесь информация о накопленных материалах все еще сильно отстает от потребностей общества. Лучше известны современным историкам литературы фонды ЦГАЛИ.

Сначала остановимся коротко на истории и современном состоянии этого главного в нашей стране хранилища литературных документов. Напомним еще раз, что в 1933—34 гг. в Москве был образован Государственный литературный музей. Он и занимался специально собиранием рукописных документов — свидетельств и памятников истории отечественной и зарубежной культуры. Директор музея, Владимир Дмитриевич Бонч-Бруевич, был, что называется, человеком с хорошей репутацией — пользовался уважением и доверием московской интеллигенции, среди которой было тогда еще немало прямых наследников, родственников и знакомых известных деятелей русской культуры. Именно ему эти люди решались вверять свои семейные архивы, не опасаясь, что их родственные связи со старыми дворянскими родами сослужат им самим плохую службу. Значение собирательской деятельности Бонч-Бруевича во второй половине 1930-х гг. трудно переоценить. С уверенностью можно сказать, что подавляющее большинство приобретенных им в это время ценнейших рукописей погибло бы в предвоенные и военные годы, если бы владельцы этих рукописей не решились передать их в государственный музей, нередко уступив лишь страстной настойчивости его директора.

В марте 1941 г. был учрежден Центральный государственный литературный архив (с 1954 г.— архив литературы и искусства, сокращенно ЦГАЛИ). Туда были перемещены основные фонды Музея. Началась война — и в Архив поступили документы из домамузея Н. Г. Чернышевского в Саратове, музея-усадьбы Тютчева в Муранове, стали стекаться литературные фонды из других музеев и архивов. Постепенно здесь сосредоточились литературные материалы главным образом XIX—XX вв. Это и большие фамильные фонды, объединявшие документы нескольких поколений,— таков огромный архив кн. Вяземских, вывезенный из их подмосковного имения Остафьево и известный в науке как «Остафьевский архив»: под таким названием печатались еще в конце прошлого века документы этого архива. Иногда это фонд одного какого-либо лица, и главная его ценность — не собственные рукописи владельца, а адресованные ему письма. Так, в 25 тетрадях С. А. Соболевского, друга Пушкина, известного библиографа,—4000 писем знаменитых деятелей пушкинского времени. А главная ценность архива Достоевского, значительная часть которого хранится в ЦГАЛИ,— это рукописи писателя: первоначальные редакции романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Подросток» (черновые тексты этого романа

составили целый том «Литературного наследия»). Архивы Герцена, Гончарова, Некрасова, Тургенева, Лескова, Писемского, Куприна, Бунина, не раз упоминавшийся на страницах этой книги архив Блока, включает и рукописи, и биографические документы, и письма разных лиц.

Архивист всегда стремится собрать архив писателя как можно полнее — ищет возможность **докомплектовать** его. Разные части архива могли быть рассредоточены в разных домах, поиск их требует инициативы, целенаправленных усилий. Но нередки случаи, когда предоставить в распоряжение исследователей возможно более полный комплект рукописей писателя архивисту так и не удается. «Как известно, архив М. А. Шолохова (рукописи большинства произведений довоенных лет, черновые наброски, вспомогательные исторические материалы <...> и т. д.) постигла печальная участь — он весь пропал, о чем широкой общественности стало известно лишь в самом конце 1947 г.»,— сетует современный литературовед, приводя далее известный по очеркам 1970-х гг. рассказ о некоем «железном ящике», в который сложены были, по словам писателя, все автографы «Тихого Дона» и «Поднятой целины» и который пропал при спешной эвакуации районных организаций станицы Вешенской в июне 1941 года. Случайно уцелели и постепенно попали в архивохранилища лишь отдельные страницы машинописей с авторской правкой. Отсутствие рукописей сделало невозможным анализ творческой истории крупнейших произведений писателя, исследование его творческого процесса. Судьба архива Шолохова, пишет далее автор статьи, «весьма красноречива, показательна и поучительна. К сказанному необходимо добавить, что автор «Тихого Дона» всегда был недостаточно внимателен к себе. «Черновики не храню, ни для себя, ни для истории»,— говорил Шолохов уже после того, как жизнь преподала ему свои суровые уроки»[1].

История собирания рукописей русских писателей, прежде всего Пушкина, тесно связана с одним из крупнейших архивохранилищ страны — находящимся в Ленинграде Институтом русской литературы АН СССР. Второе его наименование — Пушкинский Дом. Возник он в 1905 году как учреждение архивно-музейного типа, посвященное памяти поэта. Здесь предполагалось собирать и хранить материалы о нем самом и о его литературной эпохе. Первым приобретением (в 1906 г.) стала большая часть библиотеки Пушкина. В 1928 г. поступили ценнейшие материалы Пушкинского музея, организованного в Париже известным собирателем рукописей поэта, посвященной ему литературы и изобразительных материалов — А. Ф. Онегиным (подлинная его фамилия была Отто, но коллекционер назвался именем пушкинского героя). В этой замечательной

[1] См.: Бекедин П. В. М. А. Шолохов в работе над «Поднятой целиной» (авторская правка в наборной машинописи первой книги романа) / Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год. Сб. научных трудов. Л., 1984, с. 217—219.

коллекции (ставшей собственностью Пушкинского Дома двадцатью годами раньше, но перевезенной сюда, по условиям покупки, лишь после смерти владельца) — рукописи В. А. Жуковского, И. С. Тургенева, отдельные автографы А. И. Дельвига, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя.

Свыше 25-ти тысяч рукописей разных авторов было в Пушкинском Доме в предреволюционные годы — превосходил его только Румянцевский музей в Москве. К 1937 году, когда отмечалось столетие со дня гибели Пушкина, в обоих этих архивохранилищах сосредоточились основные собрания рукописей поэта. А в 1948 году все материалы, связанные с его именем, были переданы в Пушкинский Дом. Здесь хранится 1 627 единиц хранения (или 9 033 листа) рукописей поэта. Вообще же в Рукописном отделе Пушкинского Дома —862 личных фонда[1], в которых собраны рукописные источники по истории отечественной литературной жизни главным образом двух минувших веков.

В течение XVIII—XIX вв. в России складывались крупные библиотеки, которые включали в свои фонды, наряду с печатными, книги рукописные, собирали архивные материалы по истории науки и культуры. Старейшая из них — библиотека Академии наук в Петербурге (учреждена в 1714, открыта в 1728 г.); первым книжным фондом ее была личная библиотека Петра I. Сто лет спустя там же начала действовать Публичная библиотека, в которой ко дню ее официального открытия для читающей публики (1 января 1814 г.; основана в 1796 г.) числилось более 10 тысяч рукописных книг и архивных документов. Наконец, в Москве в 1862 г. был открыт так называемый Публичный Румянцевский музей с библиотекой и отделением рукописей и славянских старопечатных книг; ядром рукописного фонда явилось собрание рукописей XII—XVIII вв., пожертвованное наследниками графа Н. П. Румянцева «на благое просвещение», и его семейный архив.

Архивы и отделы рукописей крупнейших библиотек не только собирали рукописи писателей и документы, связанные с их биографией,— они же издавна являлись и лучшей школой для текстолога и историка литературы. В рецензии на книгу Н. Ф. Бельчикова «Пути и навыки литературоведческого труда» Ю. Г. Оксман писал: «И в досоветских условиях, и в первые десятилетия новой революционной эры некоторые участки литературной науки и истории русской общественной мысли успешно разрабатывались не столько на университетских кафедрах, сколько в государственных архивах и библиотеках. Таковы были кадры комментаторов памятников русской литературы, источниковедов и библиографов, воспитанные библиотекарем Государственной Публичной библиотеки в Петербурге В. И. Саитовым, а затем его учеником и соратником архивистом Б. Л. Модзалевским, впоследствии одним из создателей Пушкинского Дома»[2]. Такой школой был и Отдел рукописей Биб-

---

[1] См.: Баскаков В. Н. Рукописный отдел Пушкинского дома. Л., 1982.

[2] Ученые записки Горьковского гос. ун-та. Серия историко-филологическая. 1966, вып. 78, с. 479.

лиотеки им. В. И. Ленина, заведовать которым пришел в 1944 г. П. А. Зайончковский (1904—1983), приобретший вскоре известность выдающегося исследователя отечественной истории. Под его руководством «отдел рукописей превратился в современное научно-архивное учреждение, в котором развернулось активное комплектование фондов, стали готовиться и издаваться серьезные научно-справочные пособия, постепенно складывался коллектив прекрасно подготовленных и преданных делу архивистов»[1].

В том и дело, что архивохранилище, которое является научным, а не бюрократическим учреждением, не только собирает архивы, но и формирует архивиста — деятеля культуры со своей, очень важной, никем не дублируемой функцией.

Когда говорят — архив такого-то лица, личный архив, личный фонд, архивный фонд личного происхождения,— речь идет примерно об одном и том же. Все это — синонимичные обозначения, отличающиеся одно от другого лишь степенью терминологической строгости (так, в архивном деле принято за термин последнее в выстроенном нами ряду выражение). Во всех случаях мы говорим не об архиве какого-либо учреждения, предприятия, общества, а конкретного лица. Имеется в виду совокупность письменных документов, которые сохранялись, накапливались в течение жизни — как в результате каких-то его прямых действий (дневник, писавшийся им самим именно с целью его сохранения), так и как бы сами по себе (полученные человеком письма — в том числе и от людей, скажем, до этого ему незнакомых). Говоря о писателе, мы обычно имеем в виду в первую очередь рукописи его произведений (архивисты называют их, быть может, не совсем удачно,— «творческие рукописи») — от первых набросков до последних редакций. Но та, «конечная», проверенная и исправленная автором рукопись, которая в современном издательском деле называется **наборной,**— та, по которой набирается в типографии книга,— это уже часть архива издательства.

Личный архив — только то, что накапливалось в доме этого человека, что им самим и его близкими сохранялось. Поэтому автобиографии, написанные в служебных целях, анкеты, заполненные по запросам разных учреждений, останутся в архивах учрежденческих. Зато копии — если автор их сделал — станут частью его собственного архива.

Присмотримся к тому, нередко очень большому количеству разных бумаг, которое попадает на стол архивиста в виде неразобранного, только что поступившего в отдел рукописей библиотеки или в иное хранилище архива литератора. Владельцы архива предлагают принять его на государственное хранение — иными словами, включить в огромный государственный фонд архивных источников по истории нашей культуры, сделать доступным для изучения.

[1] Мироненко С. В., Шевырев А. П. Памяти учителя.— Вестник Московского гос. ун-та. Серия 8 (История), 1984, № 6, с. 61—62.

Архивисту предстоит прежде всего решить — что именно из предлагаемых материалов имеет ценность такого источника? Архив проходит первоначальную научную экспертизу. Это, быть может, самый ответственный этап. То, от чего сегодня откажется архивохранилище, завтра нередко обречено на уничтожение. А ведь архив еще не изучен, связи между документами еще неясны, и то, что сейчас может показаться случайной бумажкой, позже, во время обработки архива, получив свое место среди других бумаг, может обернуться документом важным — продолжить некую цепочку биографических фактов, пролить свет на неясность в истории издания произведения и т. д. Потому на этом этапе от архивиста требуется особая осторожность. Внешние обстоятельства (экономия места в хранилище) толкают его к повышенной строгости отбора, источниковедческий же опыт подсказывает — лучше взять лишнее, чем отказаться от чего-то, что может впоследствии оказаться важным.

Но вот архив принят на хранение. Начинается его разбор. Когда бумаги находились в доме, их владелец хорошо представлял себе, что лежит у него в ящиках письменного стола, что в секретере или шкафу. Порядок хранения определялся только личными привычками человека. Теперь, извлеченные из домашних недр, погруженные в чемоданы, папки, коробки и привезенные на место своего нового и отныне постоянного хранения, ожидающие существования в новой функции, эти бумаги представляют собой, что говорить, грустное даже для привычного глаза зрелище. Письма, которые не перечтут более ни адресат, ни автор. Листы черновиков — безмолвные свидетели авторского вдохновения, бессонного труда, надежд. Юношеские фотографии давно умерших людей. Документы, удостоверяющие право на вход и прочие права, надобность в которых уже навсегда отпала. Перед архивистом всегда — только законченные, завершившие свой земной круг судьбы, и только мысль о том, что он помогает сохранить, удержать в культуре следы протекшей жизни, помогает и ему внутренне противостоять ежедневному впечатлению бренности человеческого существования.

Итак, бумаги, сохранявшиеся человеком на протяжении его жизни, теперь оказываются в распоряжении архивиста. Он должен придать им новый порядок. Рукописи разных произведений соединяются в одну группу материалов, все полученные в разное время письма будут расположены по алфавиту их авторов. А письма каждого лица нужно будет разобрать в хронологическом порядке. Это не так-то просто. Люди не всегда, к сожалению, датируют отсылаемые ими письма — и тогда хорошо, если сохранился конверт, еще лучше, если письмо из него не вынуто, и удачней всего, если письма написаны разными чернилами и можно удостовериться, что данное письмо было получено именно в этом конверте, а не вложено в него после прочтения по ошибке... Тогда архивист может с легкой душой датировать письмо по почтовому штемпелю. А если это письмо задумают напечатать, публикатор непременно отметит вслед за архивистом: «п. шт.» — то есть, письмо датируется по почтовому штемпелю. Зачем? Затем, что эта дата указывает, когда

письмо оказалось на почте, а не день, когда оно было написано. Таким образом, это не дата создания рукописного текста, а одна из временных вех его движения. Иногда и адресат отметит на конверте — «Получено такого-то числа». Эту рукописную помету архивист особо оговорит на **обложке** — папке с большими клапанами, из плотной бумаги. На обложке пишут сверху фамилию и имя автора — письмо ли это или иное сочинение. Посредине — название произведения, а если это письмо — имя адресата. Ниже — дату создания этого рукописного текста. Если письмо не датировано, а конверт, в котором оно пришло к адресату, не сохранился,— архивист определяет дату примерно, по фактам, упомянутым в тексте. Тогда на обложке появится запись: «Не ранее апреля — не позднее июня такого-то года» или, скажем, «Такой-то год, конец сентября — начало октября». Если писем несколько — будут указаны даты самого раннего и самого позднего. Обозначат на обложке и те города и села, откуда посланы письма; укажут количество писем, помещенных в данную обложку, количество конвертов и особо — общее число листов. В одну обложку кладут обычно не более 50 листов; после того, как письма внутри обложки разложены в хронологическом порядке, архивист пронумерует их — в правом верхнем или нижнем углу листа. Точно также нумеруется каждая рукопись в процессе обработки, и этот порядковый номер листа — единственная помета (делает я она только слабым карандашом!), которая появится на документе после того, как он поступит в архивохранилище. Больше никто не изменит в нем ни одной буквы, не сделает никакой записи, и если, скажем, автор успел заполнить в тетради только несколько первых листов, то на обложке так и будет написано — «42 лл. (39 чист.)».

Главное, что отличает документ, поступающий на хранение в архив, от печатных изданий, место которых — в библиотеках, публичных или домашних,— это единичность, уникальность, нетиражированность рукописи. Это накладывает свой отпечаток на профессиональное самоощущение архивиста. Он знает, что имеет дело с вещами, утрата которых — невосполнима. Рукописи не дублируют одна другую, как экземпляры одного печатного издания. Если человек не нашел нужную книгу в одной библиотеке — он пойдет в другие. Рукопись же хранится только в одном месте, и если исследователю не удастся ознакомиться с ней в данном архивохранилище — ему идти больше некуда. Был случай, когда сотрудник министерства в ответ на жалобу исследователя возразил: «Зачем вам обязательно работать в этом архивохранилище — у нас же много других архивов!» Плохо представляя себе, что такое архивы, он судил о них по аналогии с библиотеками.

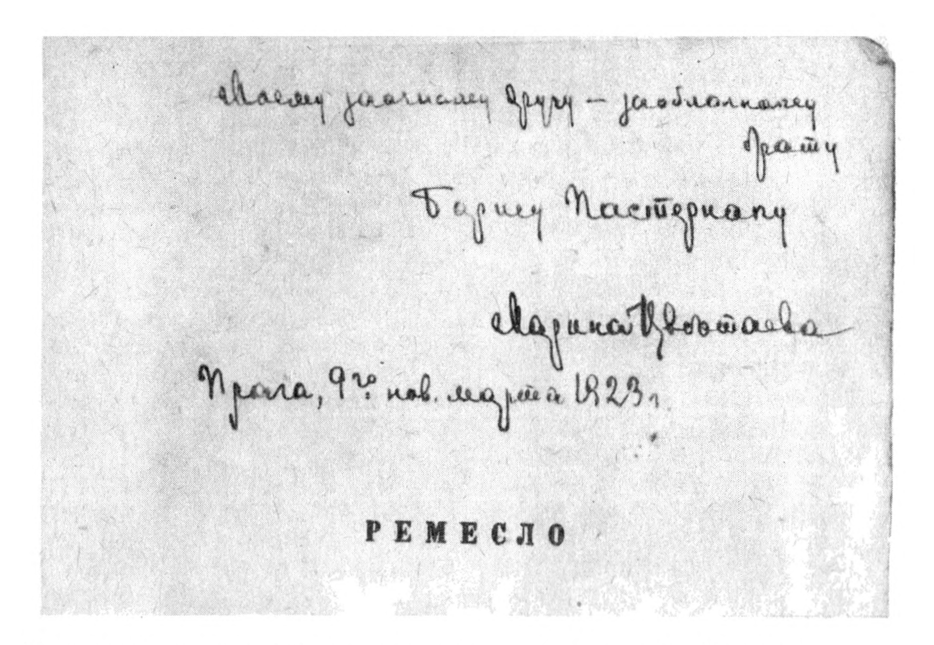
Вернемся к уникальности архивного документа. Это качество связано, как правило, с рукописным характером его создания. Но иногда и печатные документы становятся частью личного архива и сохраняются вместе с рукописными его частями. Например, пригласительные билеты с программами научных заседаний или литературных вечеров. Они могут быть машинописными, ротапринтными,

отпечатанными в типографии. Рассылались они всегда в немалом, количестве экземпляров — значит, во всяком случае, каждая такая повестка, программа не уникальна. Владелец архива их сохранял, но надо ли хранить их в его архиве и дальше? Это — один из множества сложных вопросов, которые встают в повседневной архивной работе. Архивисту приходится задумываться и над тем, собираются ли где-либо подобные материалы — и сможет ли исследователь получить их в полном объеме? Скажем, программы заседаний Русского общества друзей книги (оно действовало в Москве в 1920-е годы) уцелели только в нескольких личных архивах его членов (архив самого Общества не сохранился). Если бы архивист в свое время не принял их на хранение,— сегодня трудно бы было представить историю этого общества.

А может ли книга быть частью архива? Таких случаев немало. Во-первых, книга с пометами того, кто ее читал. Подчеркивания, записи на полях — иногда по ним восстанавливается отношение одного литератора к другому, не высказанное нигде, кроме как в этих пометах. Такую книгу оставляют обычно в архиве, но при обработке на обложке напишут не название книги (как было бы в библиотечном каталоге), а — «**Пометы** такого-то на книге...» То есть, «единицей хранения» станет рукописный текст — но нанесенный на полях печатного, в связи с печатным возникший. Во-вторых, значение архивного документа получает книга со следами дальнейшей работы самого автора. В 1844 г. в первом томе «Сочинений князя В. Ф. Одоевского» было издано самое значительное его произведение «Русские ночи». Спустя примерно 20 лет Одоевский задумал ее переиздать и взялся за переделку текста. В его архиве сохранился экземпляр первого издания, расшитый и переплетенный так, что возле каждого печатного листа вплетен был чистый лист бумаги — на нем вписывались добавления и поправки. Автор делал исправления и на самих печатных страницах. Так книга постепенно вновь обращалась в рукопись. Издать ее заново автор не успел, это было сделано спустя несколько десятилетий после его смерти — по этому исправленному им печатному экземпляру.

Наконец, книги с дарственными надписями. Такая надпись делает каждый экземпляр — уникальным, то есть также приближает печатную книгу — к рукописи (тем более, что надписывание книги нередко сопровождается собственноручными авторскими исправлениями опечаток, а иногда и вписыванием отдельных фрагментов первоначального текста).

Итак, архивист формирует архив по группам материалов — творческие рукописи, дневники и мемуары, записные книжки... Вслед за этим помещают обычно письма самого писателя. Но откуда берутся они в его архиве? Во-первых, бывают случаи, когда сохраняется черновик отправленного письма. И если само письмо со временем утрачивается — публикуется его черновик. Бывает и иначе — письмо по каким-то причинам не отсылается, а уничтожается автором. И тогда уцелевшие черновики могут оказаться весьма ценным документом. Так, два варианта неотосланного письма Пушкина к


Моему заочному другу — заоблачному
брату
Борису Пастернаку
Марина Цветаева
Прага, 9го нов. марта 1923 г.

РЕМЕСЛО

Дарственная надпись автора на книге стихов М. Цветаевой «Ремесло» (1923 г.)

Геккерну, писавшегося в ноябре 1836 г., стали важнейшим источником для тех, кто изучал обстоятельства дуэли и гибели поэта. Черновики были разорваны автором и реконструированы исследователями буквально по клочкам. А письмо Геккерну 25 января 1837 г. публикуется до сих пор по копии, снятой после дуэли Военным министерством.

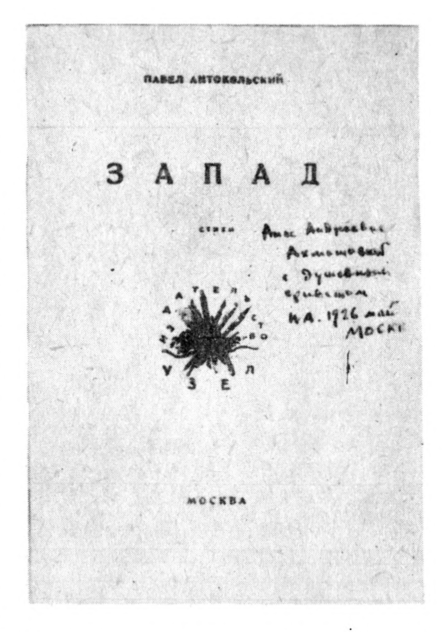
Во-вторых, автор сам нередко сохраняет копии своих писем. И тут возникают впоследствии непростые ситуации. Горький писал письма своим многочисленным корреспондентам от руки. Затем их перепечатывали на машинке, автор перечитывал их или бегло просматривал, ставил свою подпись — и письмо отправлялось к адресату. Когда пришло время публикации этих писем — обнаружились некоторые разночтения. Тот, кто перепечатывал письмо на машинке, нечаянно пропустил слово, а порой и фразу; автор, естественно, это не заметил — сличать текст ему было некогда. Так какой же текст при публикации считать **основным**? Казалось бы, тот, что написан рукою Горького,— он и есть «подлинный». Но ведь публикуют-то **письма**, а письмо — это все-таки то, что отослано адресату... Таких казусов в работе архивиста и текстолога сколько угодно.

Когда архив обработан — его называют уже **архивным фондом**; он получает номер и наименование — по фамилии фондообразователя: «Фонд № 25. А. Белый», «Фонд № 562. М. А. Булгаков». Свой номер имеет и каждая отдельная обложка — единица хранения. В одних хранилищах нумерация этих обложек единая, в дру-

гих — своя внутри каждого «картона» — картонного ящика, в котором хранятся рукописи.

Картоны размещаются на стеллажах хранилища (и теперь архивиста будет преследовать страх «застановки» — так называют в архивохранилищах те редкие, к счастью, случаи, когда рукопись, возвращенная в хранилище из читального зала, попадает по оплошности хранителя не в свой картон; поиски ее могут продлиться в худшем случае до очередной полной проверки фондов...).

Теперь встает важнейшая задача — дать информацию об архивном фонде, подготовленном для изучения.



Дарственная надпись автора на книге стихов П. Антокольского «Запад» (1926 г.)

Понятно, что лучший вид такой информации — печатный. И здесь мы вновь возвращаемся к ЦГАЛИ. Сегодня это архивохранилище опережает все другие — оно постоянно дает сведения о новообработанных архивах в выпусках «Путеводителя по архиву». Каждый такой путеводитель состоит из коротких описаний отдельных фондов. Строится такое описание по определенной схеме — имя фондообразователя, номер фонда, количествс документов, даты самого раннего и самого позднего из них. Кратко перечислены рукописи, авторы сохранившихся в архиве писем. Так исследователь, находящийся далеко от Москвы, открыв «Путеводитель», узнает, может ли он надеяться, что, приехав, найдет в архивохранилище нужные ему документы. Но печатные описания дают лишь самые общие сведения о фондах. Перечень всех материалов содержится, как правило, только в машинописной **описи** архива. Лишь придя в читальный зал, увидит исследователь эти описи и каталоги, где на карточках, подобных карточкам библиотечных каталогов, описано содержание каждой единицы хранения. Это и есть основные источники сведений о том, что хранится в архивах.

Здесь архивная служба сильно отстает от сегодняшних потребностей науки и культуры. Рукопись останется рукописью, явлением уникальным, зато информация о ней, напротив, должна тиражироваться и рассылаться в десятках и сотнях тысяч экземпляров по библиотекам страны, по книжным магазинам, торгующим научной литературой. Нужно выпускать печатную экспресс-информацию о вновь поступивших в архивохранилища страны рукописных материалах — с подпиской на это издание, подобно тому, как существует подписка на еженедельное «Книжное обозрение», где даются

списки только что вышедших книг. Нужны сводные печатные справочники — то есть сводящие воедино информацию о документах, хранящихся во всех архивах страны.

И информация о рукописных документах нужна разнообразная, разноаспектная. В отличие от библиотек, располагающих алфавитными, предметными и систематическими каталогами, в архивохранилищах каталог, как правило, только один — алфавитный. Это значит, что приехав в архив и порывшись в его карточном каталоге, можно убедиться, что в каком-либо фонде, хранящемся в этих стенах, есть рукописи и письма такого-то писателя — и только. Но невозможно получить сведения, связанные с его жизнью и творчеством **косвенно**, иным путем, как просмотром огромного количества рукописей, в которых исследователь предполагает, на основании своих историко-литературных знаний, найти такие сведения. Так, когда «Литературное наследство» задумало поместить в одном из «блоковских» томов публикацию «Блок в неизданной переписке и дневниках современников», то два исследователя русской культуры рубежа XIX—XX веков, Н. В. Котрелев и Р. Д. Тименчик, в течение нескольких лет, работая в десяти основных архивохранилищах, просмотрели более полутораста фондов, прочитав насквозь письма более 5 тысяч современников Блока — то есть примерно 25 тысяч писем... В результате в 92-м томе «Литературного наследства» (Александр Блок: Новые материалы и исследования.— М., 1982.— Кн. 3), было напечатано 918 фрагментов (388 с. печатного текста) из писем и дневников современников поэта с неизвестными прежде отзывами о нем.

Можно, однако, возразить — да возможны ли такого рода каталоги или справочники, которые избавят исследователя от личного изучения многих и многих рукописных документов? Избавить — не избавят, да и сами мы не захотим избавиться от того специфического ощущения, которое дает только соприкосновение с первоисточником. Но в то же время — столь частые на страницах нашей периодической печати восторги по поводу огромного количества времени, затраченного тем или иным энтузиастом на поиски нужного факта в наших архивах должны быть в значительной мере охлаждены трезвым сознанием того, сколько труда и времени могла бы сэкономить хорошо организованная информационная служба.

Принять документы на хранение, дать как можно скорее широкую информацию об их поступлении в архивохранилища, обеспечить доступ к ним читателей-исследователей — вот задача архивиста. И вслед за тем — следить за их сохранностью. И как можно шире публиковать те тексты, к которым обнаружился повышенный интерес исследователей,— ведь это единственный путь сберечь рукопись, к которой иначе будут снова и снова обращаться те, которые вполне удовлетворились бы печатным ее воспроизведением.

Специальность архивиста требует многих качеств. От его чувства истории, научного кругозора зависит, с какой полнотой будут собраны документы минувшей эпохи. О следах события архивист думает не меньше, чем о самом событии. Он прикосновенен к тайнам; при-

шедшие в архив дневники и письма современников, рассказывающие о ныне живущих людях, требуют деликатного к себе отношения, архивист должен уметь воздерживаться от обсуждения их содержания в кругу знакомых. Этого требует профессиональная этика. Но в целом деятельностью архивиста должен двигать пафос открытия, а не сокрытия доселе не объявленных пластов культуры. Конечно, он должен препятствовать невежественному любопытству, но главная его задача — способствовать движению науки, помня, что он не ключник, стерегущий вход к источнику, а проводник, указывающий дорогу.

В архивах «должны работать люди с широким кругозором,— писалось в связи с положением, сложившимся в начале 80-х годов в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина,— руководствующиеся не бюрократическими амбициями, а интересами информационного обслуживания науки»[1]. Нам приходилось писать в широкой печати и о необходимости устранения тех трудностей, которые возникают нередко на пути человека, пришедшего заниматься в архивохранилище,— будь то учитель, принесший «отношение» (ставился вопрос и о том, нужны ли эти «отношения») для этих занятий из своей школы и услышавший в ответ бюрократически-преграждающее: «Это тема не для Вашего учреждения, не связана с Вашей прямой работой!», или сотрудник научного учреждения, который, как мы писали, должен иметь право на свой страх и риск разрабатывать новую тему. Речь шла об инициативе, столь необходимой в разных сферах нашей жизни и не менее важной в сфере научной, в том числе в сфере архивного поиска; шел спор с той практикой, когда читатель-исследователь вынуждается на роль фигуры пассивной, и исследовательской инициативы от него не ждут, напротив — ее нередко пресекают, без него и за него решая, какие материалы он будет изучать, а каких ему не выдадут. Говорилось о том, как важна при недостаточности справочного аппарата роль архивиста — его профессиональная компетентность и готовность помочь исследователю советом — в каком именно фонде, среди чьих писем или дневниковых записей искать тому ответы на свои вопросы.

Уверенность в бесспорной значимости своего труда, в том, что он не бессмыслен,— вот в чем заманчивость этой работы. В опубликованных недавно дневниковых записях известного литературоведа, исследовательницы русской поэзии и прозы XIX—XX вв. Лидии Яковлевны Гинзбург есть глубокое рассуждение: «Человек устроен так, что может удовлетвориться, считая себя мелкой сошкой, безвестно работающей в какой-то самой важной и нужной области, но он никогда не примирится с положением замечательного деятеля в никому не нужном деле. И это делает честь социальному чутью человека»[2]. Вот архивист порою и ощущает себя, можно сказать, этой мелкой сошкой. Он уверен, что при любых обстоятель-

---

[1] Чудакова М., Хорошкевич А. Не к тому интерес.— «Правда», 1984, 3 апреля, с. 2.

[2] Гинзбург Л. Я. О старом и новом, с. 404.

ствах рукопись должна быть описана, опознана, обработана, должна попасть рано или поздно на стол исследователя. У архивиста все время есть ощущение, что он участвует в безусловно важном деле. И если это ощущение рождается и у выпускницы школы, пришедшей в архив, чтобы заниматься пока только вспомогательной работой — подбором рукописных материалов для читателя в недрах архивохранилища, значит, в этом архивном учреждении дело поставлено правильно.

В течение всей своей творческой жизни писатель стремится всякий раз передать культуре, читателю готовые сочинения — скрывая или, во всяком случае, не обнаруживая процесса их создания, их переделок (за исключением тех случаев, когда он демонстрирует этот процесс). Однако его жизнь и течение его работы постоянно так или иначе фиксируются — в письмах, дневниках, автобиографиях, мемуарах, интервью, а главным образом — в рукописях его произведений. Можно сказать, что писатель идет, обрушивая за собой своды того тоннеля, который он сам прорывал, пробивая свой путь. Архивист же, текстолог, историк литературы, биограф идут за ним по пятам, эти своды реконструируя, восстанавливая его путь, воссоздавая черты его исчезнувшей эпохи. В этом смысл и пафос их работы — в соединении звеньев непрестанно рвущейся исторической цепи, сохранении нашей памяти о прошлом, нашей связи с наследием культуры.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Крачковский И. Ю. Над арабскими рукописями. Листки воспоминаний о книгах и людях. М., 1948.
Вопросы текстологии. Сб. статей. М., 1957.
Томашевский Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959.
Основы текстологии. Под ред. В. С. Нечаевой. М., 1962.
Эйхенбаум Б. Основы текстологии. В кн.: Редактор и книга. Сб. статей, вып. 3. М., 1962, с. 41—86.
Лихачев Д. С. Текстология. Краткий очерк. М.— Л., 1964.
Текстология произведений советской литературы. М., 1967.
Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973.
Рождественский Ю. В. Введение в общую филологию. М., 1979.
Чудакова М. Беседы об архивах. 2-е изд. М., 1980.
Рейсер С. А. Русская палеография нового времени. (Неография). М., 1982.

# ОГЛАВЛЕНИЕ



***Мариэтта Омаровна Чудакова***

**РУКОПИСЬ И КНИГА**

Зав. редакцией *Г. Н. Усков*
Редактор *А. В. Ведрашко*
Младший редактор *А. Б. Чугунова*
Художественный редактор *Н. М. Ременникова*
Технические редакторы *Н. Н. Махова, А. В. Пригода*
Корректор *О. В. Мокрович*

ИБ № 8521

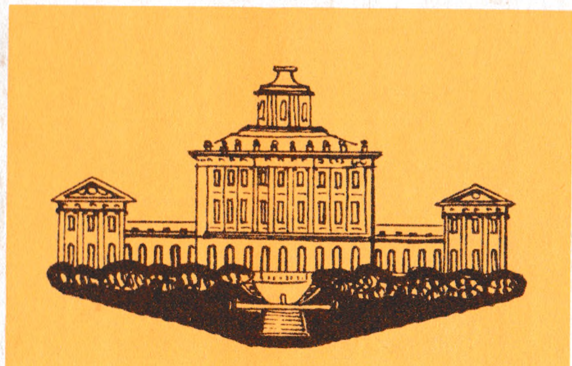
Сдано в набор 05.03.86. Подписано к печати 29.10.86. А 08735. Формат 60×90 1/16. Бум. офсетная № 2. Гарнит. литературная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 11+0,25 форз. Усл. кр.-отт. 11,69. Уч.-изд. л. 13,25+0,42 форз. Тираж 68 000 экз. Заказ 1235. Цена 55 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Смоленский полиграфкомбинат Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Смоленск-20, ул. Смольянинова, 1.

Ныне старое и забытое... может очнуться позднее. Оно будет источником добросовестных изысканий, училищем, в котором новые поколения могут почерпать, если не уроки, не образцы, то предания, не лишенные занимательности и ценности не только для нового, настоящего, но и для будущего.

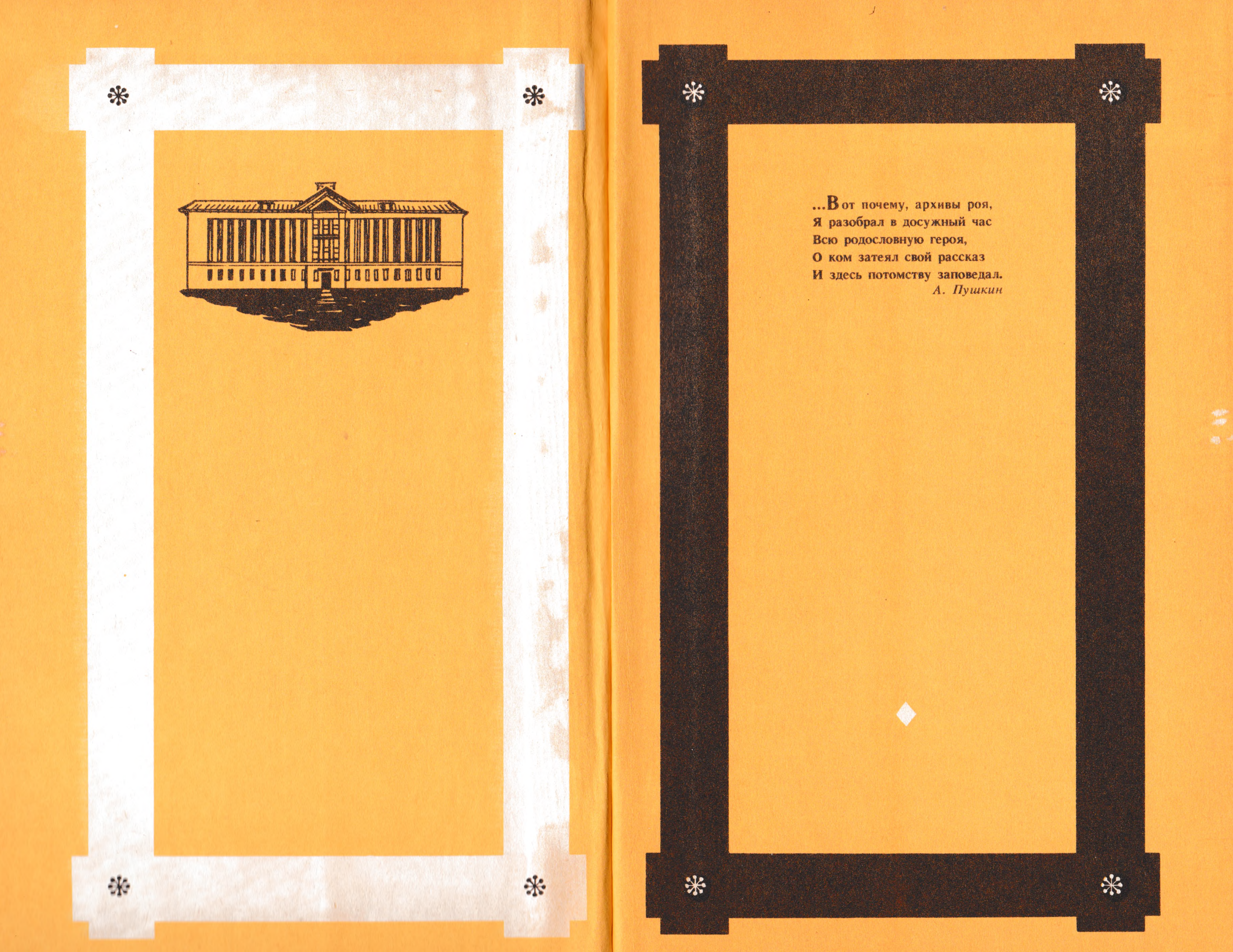
*А. Вяземский*










...Вот почему, архивы роя,
Я разобрал в досужный час
Всю родословную героя,
О ком затеял свой рассказ
И здесь потомству заповедал.
*А. Пушкин*